F. H.
Lit. art.
e. 65.

Michaelis.

St. art. o. ~~VII~~ 698. A. F. C.
65

Katechismus

der

Zeichnung und Mahlerei.

Aus dem Englischen übersetzt,

Nebst einigen historisch-ästhetischen Andeutungen über diese Künste, um Zeichnungen und Gemälde zu beurtheilen

von

C. F. Michaelis.

Leipzig,
in der Baumgärtnerschen Buchhandlung.

Vorbericht.

Die Englische Schrift, welche hier mit geringen Abänderungen und einigen zur Deutlichkeit und Vollständigkeit nöthig befundenen Zusätzen nach der dritten Ausgabe übersetzt erscheint, führt den Titel: A Catechism of Drawing; in which the rules for attaining a knowledge of that accomplished art are given in language adapted to the comprehension of the youthful Student. — London printed for Pinnock etc. Ohne Jahrzahl.

Der Herausgeber glaubt, das die jungen Freunde und Freundinnen der Zeichnung und Mahlerei über das Wesentliche und manche besondere Erforderniſſe dieser Künste in

diesem Büchelchen eine nützliche Belehrung und Unterhaltung finden werden, die ihr weiteres Studium aufmuntern und vorbereiten kann. Diesen Zweck hat auch die beigefügte Abhandlung des Uebersetzers, welche keinesweges Anspruch auf ausführliche wissenschaftliche Erörterung des Gegenstandes macht, sondern nur Winke und Hinweisungen enthält, die angehenden, mit der ästhetischen Literatur und Kunstgeschichte nicht bekannten Freunden der Kunst vielleicht in ihrem Fache förderlich und willkommen seyn werden.

Leipzig, im October 1819.

Allgemeine historisch-ästhetische Andeutungen über Zeichnungskunst und Mahlerei.

Alle bildende Künste beruhen zunächst auf der Geschicklichkeit, durch Umrisse, Formen oder Gestalten von Gegenständen (aus dem Gebiete der Natur oder der Einbildungskraft) zu entwerfen, d. h. auf der Kunst zu zeichnen. Die Zeichenkunst liegt der Mahlerei, der Kupferstecherkunst, der Bildhauerei und überhaupt allen den Künsten zum Grunde, welche Bilder, d. h. sichtbare Darstellungen gewisser Gegenstände nach Ideen, beabsichtigen. Die Zeichenkunst kann nun ihre Gestalten an mancherlei Stoff und durch verschiedene Mittel sichtbar machen. Sie bedient sich des Bleistifts, der schwarzen Kreide, des Rothstifts oder Röthels, der weißen Kreide und des Wischers, der Tusche und der Feder, um nicht

nur die feinen Linien der Umrisse, sondern auch Licht und Schatten hervorzubringen; auch wohl der Pastellstifte, um selbst natürliche Farben nachzuahmen; ihr Grund ist meist Papier, oder Pergament, oder irgend eine andere schickliche Fläche. Geschieht die Zeichnung auf Kupferplatten mittels des Grabstichels und der Radirnadel u. s. w., so rechnet man sie zu den Arbeiten der Kupferstecherkunst, und auf diese Art wird eine Zeichnung in schwarzen oder farbigen Abdrücken auf Papier oder andere Stoffe sehr vervielfältigt. Ueber die mancherlei mechanischen Vorrichtungen, womit man hierbei zu Werke geht, und wodurch die Blätter in verschiedener, z. B. getuschter oder geschabter Manier, in aqua tinta, in schwarzer Kunst (mezzo tinto) radirt, gestochen u. s. w. entstehen, belehrt man sich am besten bei den Künstlern selbst. Nur ein paar Bemerkungen entlehne ich hier aus den „Briefen die neueste Literatur betreffend" S. 335. XIV. Th. für die gegenwärtige Absicht. „Das Radiren (sagt der Verf.) „ist am meisten mahlerisch, die schwarze Kunst möchte caeteris paribus (alles Uebrige gleich gesetzt) eher etwas Trockenes an sich haben. Das Radiren geschieht mit der Nadel, das (eigentliche) Kupferstechen mit dem Grabstichel. Nicht nur Portraits, sondern auch historische

Scenen pflegen gestochen zu werden; oft aber werden auch Portraits anfangs radirt. Der Grabstichel, dessen sich der eigentliche Kupferstecher bedient, wird, wenn er gut gebraucht wird, caeteris paribus allemal mehr Kraft geben, als die Nadel. In vielen Fällen kann die Nadel sanfter seyn, als der Stichel."

Wählt die bildende Kunst zur Ausführung ihrer Darstellung als Mittel den Pinsel, Farben und Farbenstifte, so nennt man sie Mahlerei, und diese hat wieder viele Gattungen und Manieren. Sie ist verschieden nach den Stoffen, deren sie sich zur Farbe bedient, und nach dem Grunde, auf welchen die Farben aufgetragen werden; sie ist denn auch verschieden nach ihrem innern Charakter und Stil, und nach dem Umfange und den mancherlei Gegenständen ihrer Darstellung. In der ersten Rücksicht gibt es Oelmahlerei, Mahlerei mit Wasserfarben und Pastellmahlerei; in der zweiten Mahlerei auf Leinwand, Glas, Elfenbein, Holz, auf Mauern und Wände, oder auf nassen Kalk (al fresco), auf Tapeten u. dgl. Man kann auch gewisse künstliche Stickereien hieher zählen. Die Lithographie oder der Steindruck, die merkwürdige Erfindung unserer Zeit, verdient hier auch die rühmlichste Erwähnung. Was aber den bloßen

Umfang der Gemälde betrifft, so unterscheidet man Gemählde in colossaler Größe, in Lebensgröße, in Mittelgröße, in verjüngtem Maaßstabe, in Miniatur u. s. w. In Absicht der Gegenstände gibt es z. B. Blumen- und Fruchtstücke und Thierstücke; ferner ganze menschliche Gestalten, auch Brustbilder und Bildnisse (Portraits): nachher Landschaften und Seestücke von verschiedenem Charakter und mancherlei Ausstaffirung: alsdann historische Scenen, die bald heroisch, bald bürgerlich, bald von niederer Gattung seyn können; auch Conversationsstücke und kleine häusliche Scenen: satirische Stücke und Caricaturen; mythologische und allegorische Gemählde, Phantasiestücke und idealische Mahlereien; endlich bloße Zierrathen, wie die Arabesken. Auch werden die Gemählde nach den verschiedenen Schulen und nach ihrem ästhetischen Charakter unterschieden.

Der Mahler, als wahrer Künstler, inwiefern er nicht blos copirt oder mechanisch arbeitet, bedarf zuerst der dichterischen Erfindung und innern geistigen Auffassung seiner Gegenstände, folglich einer gewissen Begeisterung, die ihn zu ästhetischen Ideen erhebt, und Gestalten in seiner Seele hervorzaubert, welche ihm interessant genug scheinen, um ihre äußere sichtbare Dar-

stellung zu wünschen. Dann müssen die noch im Unbestimmten schwebenden Gestalten sich sondern, ordnen und fixiren, und die mannichfaltigen Bestandtheile, die ein schönes Ganzes ausmachen sollen, sich gehörig vertheilen und verbinden. Indem er nun seine Ideen sichtbar entwirft, ist richtige Zeichnung der Umrisse das Erste und Nothwendigste. Alsdann aber, da diese Formen ein lebendiges, natürliches Ansehen, den Schein von körperlicher Ausbreitung und Fülle nach allen Richtungen gewinnen sollen, zeigt der Mahler seine Kunst in der Mischung und Vertheilung der Farben, und in der Anordnung des Lichts und des Schattens. Die letzte Vollendung endlich ist das, was man Ausdruck nennt, der Zauber, den er seinem Werke durch einzelne hervorstechende Züge und durch die Gesammtwirkung (den Totaleffect) mittheilt, das Bedeutende, Sprechende, Charakteristische, worin der Geist des Kunstwerks besteht, und das Genie sich offenbart.

Es gehört ein durch vielfältiges Anschauen der verschiedensten Kunstwerke geübter, durch vielerlei Kenntnisse vorbereiteter, und durch feinen Geschmack geleiteter Kennerblick dazu, die so verschiedenen eigenthümlichen Vorzüge der

Mahlereien jeder Schule und jeder Gattung richtig zu würdigen. Man bemerkt besonders dreierlei Stufen der Fortschreitung in dem Charakter der Mahlerei: 1) Darstellung des Außerordentlichen, Frappanten, Schrecklichen, 2) Ausdruck des sinnlichen Lebens, und 3) den geistigen Ausdruck in der Darstellung eines höheren Strebens und Seyns, in der Andeutung des Göttlichen. Salvator Rosa, der ein eben so kräftiger Dichter, als Mahler, war, fordert in seinen Satiren, in dem Gedichte von der Mahlerei, daß der Mahler nicht blos das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare, Unkörperliche ausdrücke. Und dieß geschieht nicht blos in sinnbildlichen allegorischen Gemählden, sondern auch in andern Werken begeisterter Künstler, worin wir den seelenvollen Ausdruck bewundern.

Die gewöhnlichsten Hauptabtheilungen der Mahlerkunst sind Composition, Zeichnung und Farbengebung. Die Composition setzt die Erfindung voraus, und zeigt sich in der Anordnung, Vertheilung und Verbindung der Bestandtheile. Die Erfindung beruht auf der durch Naturbetrachtung und Denken (oft auch durch Religion, Geschichte und Poesie) geweckten und genährten Begeisterung des Genies. Nachdem die Begeisterung den Gegenstand ihrer Idee,

das ganze Bild des künftigen Werkes empfangen hat, wird es das Geschäft der ruhigen Ueberlegung, diesen noch ziemlich unbestimmten Stoff nicht nur in sich selbst zweckmäßig auszubilden, sondern auch in die günstigsten Verhältnisse zu setzen, schicklich einzukleiden, und in der möglichsten Uebereinstimmung und Vollkommenheit des Einzelnen und des Ganzen auszuführen. In wiefern die Mahlerei nachahmende Kunst ist, arbeitet sie auf Aehnlichkeit, d. h. auf Uebereinstimmung mit dem Originale, oder überhaupt mit der Natur, hin. Daher müssen ihre Formen oder Gestalten den gewählten Gegenständen entsprechen. Die Zeichnung, welche in Umrissen Körper darstellt, muß also der Natur gemäß, ihren Gesetzen getreu, mit andern Worten: correct oder richtig seyn. Ohne diese Richtigkeit fehlt ihr die Wahrheit. Proportion oder Symmetrie, d. h. Richtigkeit der Verhältnisse, ist also das erste wichtigste Augenmerk der bildenden Kunst. Erst, wenn diesem Genüge geschehen, kann sie auch durch natürliche Vertheilung des Lichtes und Schattens und durch das Colorit ihren Gegenständen volleres Leben zu geben, und eine Art angenehmer Täuschung zu bewirken suchen. Die Umrisse treten nun deutlich hervor, alle Züge werden sprechender, und das

Schöne, was schon in den Formen liegt, breitet sich lebendiger aus, und verbindet sich mit dem Reizenden. Stellt die Mahlerei Menschengestalten nachahmend dar, so ist der Ausdruck der Seele in den Gesichtszügen, in der Gesichtsfarbe, in der Gebehrdung, Haltung und Stellung des Körpers, von der ersten Wichtigkeit. Je zusammengesetzter ein Gemählde ist, z. B. ein Schlachtfeld, oder eine große Landschaft, oder eine Geschichtsscene, desto mehr Einbildungskraft, Urtheilskraft, Erfahrung und Kunstgewandtheit erfordert es, den Hauptcharakter in das gehörige Licht zu setzen, den mancherlei Figuren ihre passende Anordnung zu geben, und alles Einzelne in die Verbindung zu bringen, welche den beabsichtigten Ausdruck und schönen harmonischen Effect erzeugt. Je lebhafter dieses erreicht ist, desto mehr kann die Mahlerei verdienen, eine stumme Poesie zu heißen. Poetisch nämlich ist die Mahlerei, wenn sie uns in dem Besondern das Allgemeine, in dem Einzelnen das Ganze erblicken läßt, im Sinnlichen die Seele offenbart, Begriff und Anschauung, Klarheit und Fülle vereinigt, kurz wenn sie, aus Ideen entsprungen, zu Ideen führt, zu unserm Geiste redet, indem sie ihm Gedanken versinnlicht, und der

Einbildungskraft neue An= und Aussichten öffnet. Allein die blos täuschende Nachahmung einzelner und isolirter, lebloser und an sich unästhetischer Dinge, so bewundernswürdig sie seyn mag, kann nicht auf den Ruhm poetischer Erfindung oder Ausführung Anspruch machen.

Der sogenannte Historienmahler wählt seine Gegenstände aus der wahren oder fabelhaften Geschichte. Große Scenen, z. B. aus den Begebenheiten der Griechen und Römer, sie mögen das häusliche und bürgerliche Leben, oder kriegerische Ereignisse betreffen, bieten ihm eben so viel merkwürdige Gegenstände dar, als die Geschichte des Judenthums und der christlichen Kirche. Aber auch die alte Mythologie ist ein ergiebiges Feld für Mahler und Bildhauer gewesen. „Besonders ist die heilige Geschichte (sagt Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerei Th. 1.) voller Denkmale eines unwiderstehlichen Heldenmuths und der gereinigten Tugend. Carlino Dolce und Van der Werf mahlten voll religiöser Begeisterung in dieser Gattung. Und wer vermag würdiger (ruft Hagedorn aus), als ein Raphael, ein Baroccio, ein Guido, und als der eigentliche Mahler englischer Gestalten,

der anmuthsvolle Correggio, ein Antlitz voll göttlichen Erbarmens, die Holdseligkeit der reinsten Unschuld, die dringende Zuversicht der reinen Liebe, auszudrücken? Le Brün und Jouvenet haben durch ihre Gemählde unter den Franzosen eine große Schule geöffnet." Mengs eiferte jenen großen Mustern mit Ruhme nach. Auch Rubens darf unter den berühmten Mahlern dieser Klasse nicht übergangen werden; eine feurige Einbildungskraft zeichnete ihn aus. Als Beispiel wird der von ihm gemahlte Kindermord angeführt.

Ein reichhaltiges Feld für die Zeichnungskunst und Mahlerei öffnet der Anblick der freien Natur in ihren mannichfaltigen, bald reizenden, bald schauerlichen, bald wilden, bald durch die Kunst verschönerten Gegenden. Der Mahler bildet nicht nur viele interessante Theile der großen reichen Schaubühne nach, die die Natur aufgeschlagen hat, sondern, begeistert von ihren herrlichen Ansichten, zaubert er auch aus eigenem Geiste Landschaften auf die Leinwand, in deren Anschauen sich der Naturfreund nicht weniger, als der Kunstfreund, vertieft. Nicolas Poussin läßt uns in Arkadien lustwandeln. Claude Lorrain ruft uns in seinen Gemählden allen Genuß der schönen land=

schaftlichen Natur zurück. Einigen Landschaften, Einöden, Felsenklüften und Wasserfällen, des jüngern Poussin, des Salvator Rosa und Everdingen, legt Hagedorn den Effect des Erhabenen bei. So viel Einsicht, Feinheit des Geschmacks, Fleiß und Studium, die richtige, schöne und ausdrucksvolle Darstellung menschlicher Gestalten erfordert, so viel eigene Kunst bedarf auch die Landschaft in ihren mannichfaltigen Bestandtheilen, z. B. in der Ausführung der mancherlei Bäume und Kräuter, der treffenden Farbengebung und Beleuchtung nach verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, der perspectivischen Behandlung, und der zarten sorgfältigen Beobachtung vieler Kleinigkeiten, deren Zusammenwirken in anziehenden Contrasten den zauberischen Effect hervorbringt. Wie wichtig ist dem Landschaftsmahler die Farbe der Bäume, der Kräuter, des Erdreichs, der nähern oder entfernten Berge, des Gewölkes nach den verschiedenen Umständen der Tages- und Jahreszeit und des Orts! Herr Kleinow fordert in einer Abhandlung vom Charakter in den bildenden Künsten (s. Meusels neue Miscellaneen 11. St. 1800). daß auch die Landschaft ihren eigenen Charakter habe. Nämlich der Landschaftsmahler soll eine bestimmte Em-

pfindung erregen, Furcht, Melancholie oder heitere Empfindung erwecken. Der Künstler darf aber hier so wenig, als anderwärts, die Einheit des Charakters verletzen; die herrschende Empfindung darf durch nichts Fremdartiges gestört oder getheilt werden, und Alles muß entfernt seyn, was der Hauptempfindung geradezu widerspricht, wodurch jedoch schickliche Contraste nicht verboten werden. Die Landschaften sind von sehr mannichfaltiger Art, was ihren Charakter betrifft, und in Rücksicht ihres geringeren oder größeren Reichthums oder Umfanges. Ein Hauptunterschied liegt in dem Verhältniß der sogenannten Staffirung zur Landschaft. Nämlich entweder ist die Landschaft, die Gegend, die Hauptsache, und die Figuren von Menschen oder Thieren, womit sie ausstaffirt ist, sind ihr untergeordnet und mehr Nebensache; oder die Figuren machen die Haupttheile aus, auf welche zunächst und vorzüglich die Aufmerksamkeit fällt, und durch welche die Gegend erst ihr eigentliches Interesse gewinnt. Man unterscheidet ferner 1) heroische Landschaften, welche durch große außerordentliche Gegenstände sich auszeichnen, besonders durch solche, welche an die Heldenzeit des Alterthums und an die Mythologie erinnern, z. B. Tem=

pel, Grabmäler, Pyramiden, Triumphbogen u. dgl. 2) Hirtenstücke, die mahlerische Idylle, Gegenden, wo der Hirt das Vieh weidet, welche also sanftere, ruhigere Empfindungen wecken; 3) Scenen aus dem geschäftigen bürgerlichen Leben, Gegenden, wo wir schon die Nähe der Stadt, oder einen Theil von ihr, und städtische Gewerbe und Unterhaltungen erblicken. Was die Natur in einer schönen und reizenden Mannichfaltigkeit und Abwechslung zeigt, in Rücksicht der tausend feinen Beleuchtungen und Schattirungen, Farben, Gestalten, Contraste, das macht auch die Landschaft schön und reizend: z. B. der Schimmer des Morgens, die Abenddämmerung, das Mondlicht, der Spiegel oder die Fluthen des Wassers, die Gruppirungen der Bäume, die sanfte Erhebung der Berge, das Starre des Steingeklüftes, das herabhangende Gesträuch und Moos, die Bildung und Farbe des Gewölkes, kurz alle so mannichfachen Spiele der Natur in ihrer kunstlosen Abwechslung und Vermischung.

Schön schildert Hagedorn die Landschaftsmahlerei:

„Zu des Mahlers, wie zu des Dichters, Gebote kleiden sich die Felsen mit Moos und

hangendem Epheu, und bejahrte Eichen beschatten das Gastmal der fröhlichen Schnitter. Flüsse müssen sich schlängeln, und die schlanken Zweige der knorrigen Weide sich auf der stillen Fläche spiegeln. Die Berge röthen sich von dem Schein der aufgehenden Sonne, und bedecken die Dörfer im Thale. Neiget sich der Tag, so heißt der Mahler das Wild aus dem verlängerten Schatten der Wälder hervortreten, oder den Schäfer, vom wachsamen Argus begleitet, am Bache der gesättigten Heerde nachschleichen."

Den Landschaften kann man die Seestücke gegenüberstellen, bei welchen aber vorzüglich Menschenfiguren, z. B. die Schiffenden, oder Leute am Strande, ein Interesse erregen müssen, während die Landschaft auch ohne menschliche Figuren uns anziehen kann. Bald stellt uns der Landschaftsmahler die Natur in ihrer Ruhe und Stille, bald in ihrer heiteren Regsamkeit, bald auch in ihrem Aufruhr, z. B. in Ungewitter dar, worin Hagedorn den Künstler Orient rühmt. Berchem nennt er den Theokrit der niederländischen Mahler. Er zeichnete sich durch Schäferstücke aus. In den Seestücken glänzte Vernet, der die Natur selbst in ihren furchtbaren Erscheinungen beobachtet

hatte. „Alles (sagt Hagedorn übrigens von ihm) duftet in seinen Gemählden. Die Sonne scheint hier die Dünste des Meeres zu zertheilen, und öden Steinklippen, oder auch den Warten am bewohnten Gestade, wie durch einen Flor ihre Strahlen sanfter zuzuschicken.“

Als vorzügliche Mahler von Gesellschaftsstücken oder Coversationstücken werden unter andern Watteau und Lancret genannt. Hier herrschen die Figuren, und alles andere ist untergeordnet. Eine solche Vorstellung ist z. B. die Jagd von Wowermann. Hagedorn charakterisirt die Gesellschaftsgemählde kürzlich in folgenden Aeußerungen: „das Treuherzige, das wahre Naive, der Ausdruck des Herzens, der auch bei Schwachheiten gefällt, ist die Seele solcher Gemählde, wenn sie rühren sollen. Es hat seinen Wohnsitz ordentlicher Weise in der bürgerlichen Gesellschaft oder in dem Spiele der unbesorgten Jugend.“ Zu den Gesellschaftsgemählden gehören die Familienstücke. Hagedorn rühmt Gerhard von Zyl, Terburg und Kaspar Natscher, in dieser Art, ferner Gerh. Dow und Franz Mieris. Fleiß in der Ausführung aller Kleinigkeiten ist in dieser Gattung nicht unwichtig.

Schalken wird als der künstlichste Mahler der Nachtstücke gerühmt.

Eine eigene Gattung sind ferner die Prospect- und Architekturgemählde, wie Ghisolfi und Panini geliefert haben. Diese Künstler beleben ihre Gemählde durch Personen, die ein Grabmal, eine Aufschrift, eine Urne, oder andre Merkwürdigkeiten des Alterthums betrachten.

Die Gesellschaftsstücke in der Mahlerei sieht Hagedorn als das Gegenbild des fröhlichen Schauspiels in der Poesie an: daher, glaubt er, können sie auch, wie die ernsthafte Komödie, dazu dienen, die Tugenden und Pflichten der Menschen mit Anmuth zu schildern. Er meint nämlich Denkmale ruhmwürdiger Handlungen.

Was die Bildnisse oder Portraits als Abbildungen wirklicher Personen betrifft, so verlangt man von ihnen zunächst sprechende Aehnlichkeit. Diese hängt vorzüglich von gewissen charakteristischen Zügen des Gesichts ab, die bei allem Wechsel des Mienenspiels dieselben bleiben. Es kommt viel auf die genaue Abbildung der festen Theile des Kopfs überhaupt an; dann auch sehr viel auf die Lage, Richtung, Größe und Farbe der Augen und Augenbrauen, in

welcher vorzüglich der sprechende Ausdruck liegt, und auf die Bildung des Mundes. Der gute Bildnißmahler wird sein Original nicht in jedweder zufälligen Form und Situation, sondern am liebsten in irgend einem interessanten Moment vorstellen, worin sich Geist und Herz und Beruf am hellsten offenbaren. In einem solchen Bildniß, dessen Interesse durch schickliche Umgebungen und oft durch Gegenstände der Lieblingsbeschäftigung oder des Berufs erhöht und bis zum historischen Werth gesteigert werden kann, wird man den tiefen Denker, den witzigen Kopf, den Satiriker, den geistreichen Dichter, den fantasievollen Künstler, den beredten Lehrer, den Staatsmann, den Helden, den Fürsten, den Bürger oder den schlichten Landmann eben so bald erkennen, als die verschiedenen Verhältnisse des Menschen, was Alter, Geschlecht und Nation betrifft. Der gute Bildnißmahler wird, wenn er freie Hand hat, die Aehnlichkeit nicht sowohl durch viele Kleinigkeiten der Tracht und durch Nebendinge, als vielmehr in der ganzen Form, Ausbildung und Haltung des Kopfs und der übrigen Theile des Körpers zu erreichen suchen; und an die Stelle der steifen Tracht (wenn er seinem eignen Geschmacke folgen darf) das gefällige Costume der

Griechen oder Römer setzen, wenn auch durch die edle Einfalt in der Art, wie das Haar entweder kurz verschnitten das Gesicht und den Nacken unbedeckt läßt, oder in leichten Locken herabfällt, und wie das Gewand die Brust nur halb bedeckt, dem gemeinen Beobachter die Wahrnehmung der Aehnlichkeit erschwert würde. Des Künstlers Einsicht und feines Gefühl werden am besten entscheiden, welche Tracht seinem Originale am meisten (in geistiger und körperlicher Hinsicht) zieme und passe, und wie vielleicht manches Steife oder Entstellende aus dem modernen Costume zu mildern sei, wenn es doch beibehalten werden müßte. Mit Recht wird das Portrait mehr ins Schöne gemahlt, und, was im Originale zu mißfällig ist, etwas gemildert werden; denn das Bildniß kann dabei doch ähnlich seyn, und zugleich die Würde eines schönen Kunstwerks behaupten, das immer etwas Idealisches haben soll. Je schöner, je edler, je erhabener die Gesichtsbildung an sich ist, um so überflüssiger, ja schädlicher ist aller Schmuck und Prunk der Tracht und Umgebung. Uebrigens gilt das von den Bildnissen, was in der Poesie von den Epigrammen, Sonetten und allen kleinern Gedichten gilt: man verlangt von ihnen um so mehr Vollendung und schöne Aus-

führung, je mehr die Aufmerksamkeit sich hier in einem geringen Umfange zusammendrängt, und daher alle Unvollkommenheiten desto leichter gewahr wird. — Sir Godfrey Kneller war zu seiner Zeit in England der beste Portraitmahler, wiewohl in der Farbengebung sein Verdienst nicht lag, worin man den reizenden Stil Vandyk's zu bald verlassen hatte, außer welchem Rembrand wegen seiner Beleuchtung und seines Colorits als musterhaft angesehen wird. Nach Kneller hat sich Sir Joshua Reynolds als originell ausgezeichnet, und man rühmt den schönen Charakter seiner Bildnisse, die Zierlichkeit in der Haltung und den Ausdruck seiner Figuren, nebst der Bestimmtheit des Colorits. Unter uns ist es nicht nöthig, aus der ältern Zeit an Lucas Cranach's Ruhm, und aus der neuern an Graff's große Verdienste in dieser Gattung zu erinnern, in welcher sich unter andern Bause und Lips als Kupferstecher ausgezeichnet haben.

Die Allegorie ist eine Art didaktischer (lehrender) Gemählde, kurz eine Versinnlichung oder sinnbildliche Darstellung allgemeiner Wahrheiten. Der Künstler personificirt gewisse Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten, Tugenden und Laster, Stärke und Schwachheit,

Triebe, Neigungen und Leidenschaften des Menschen. Man wählte dazu meist die Gestalten aus der alten Götter- oder Fabellehre, oder gab den Figuren gewisse Attribute, die ihren Charakter andeuten sollten. Der Allegorie hängt sehr leicht eine gewisse Dunkelheit an. Man muß die conventionellen Zeichen der Künstler verstehen, um ihr Sinnbild richtig zu deuten. Die Mahlerei ist hier oft auf das Abenteuerliche gefallen, und hat sich von ihrem schönen Gebiete der Natur und Wahrheit verirrt. Man fordert mit Recht von der Allegorie, daß die Bedeutung der Sinnbilder nicht zu weit hergeholt sei, folglich keine Dunkelheit oder Zweideutigkeit übrig lasse, und daß nicht wirkliche und allegorische Personen und Figuren mit einander vermischt werden. Freilich wird zur Beurtheilung einer Allegorie ein nachdenkender Geist erfordert. Auch manche gelehrte Kenntniß ist dazu nothwendig. „Oeffentliche Gebäude (sagt Hagedorn), Verzierungen, und besonders die Decken großer Säle können der Allegorie nicht entbehren.“ — Auch die Vorhänge großer Theater eignen sich vorzüglich für allegorische Gemählde. So hat der berühmte Oeser in Leipzig den Concertsaal, die Nikolauskirche und andre Gebäude mit schönen Allegorien geschmückt. — „Nicht Freude

und Muße (bemerkt Hagedorn), die erste Mutter schönen Künste, sondern das Bedürfniß hat in den bildenden Künsten die Allegorie hervorgebracht: doch unter den Händen des denkenden Künstlers verwandelte sich auch das Nothwendige in Schönheit, und es gelang ihm, sobald ein abstracter Begriff persönlich zu machen gewesen. „Von solcher Art ist Bellucci's Bild der Wahrheit, die von der Zeit entdeckt wird.

Ueber die Caricaturen und satirischen Stücke ist noch Einiges zu bemerken. Ihre Absicht ist, bald durch treffende Darstellung der Uebertreibungen, Verzerrungen und Mißgestalten aus der wirklichen Welt, wiefern sie mit auffallenden Thorheiten zusammenhangen, bald durch erdichtete witzige Zusammenstellung des Widersprechenden, das sich doch in manchem Punkte gleicht, Lachen oder Lächeln zu erregen, oder auch durch Darstellung der Verkehrtheit und des Lasters von ihrer abschreckenden Seite auf ernsthafte Art zu unterhalten. Da hier das Häßliche in das Gebiet der Mahlerei fällt, so ist es interessant, Lessings scharfsinnige Bemerkungen (aus seinem Laokoon) dabei zu berücksichtigen. „So wie die Mahlerei (sagt er) zur Darstellung schöner Gegenstände berufen ist, so muß sie sich vor den

häßlichen hüten. Die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt. Die Häßlichkeit der Formen beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Daher will die Mahlerei die Häßlichkeit nicht ausdrücken; sie schränkt sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erregen. Das Häßliche, und noch mehr das Ekelhafte, verliert in sichtbarer Nachahmung von seiner widerwärtigen Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren. Es kann daher (nach Lessings Ueberzeugung) auch nicht zum Behuf des Lächerlichen und Schrecklichen vom Mahler gebraucht worden; es wird sich mit den Bestandtheilen von beiden dort weniger innig vermischen, als hier. Sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt ist, trennt es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.“ — Er leugnet jedoch nicht, „daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Mahlerei

lächerlich werden kann: besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemählde Schrecken erweckt; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon an sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen. Ich muß aber zu bedenken geben, (setzt er hinzu) daß demohngeachtet sich die Mahlerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet..... In der Mahlerei hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück."

Einige Ausnahme von diesen Regeln wird man jedoch wohl in Rücksicht der Caricaturen und satirischen Stücke, und einzelner Figuren

mancher, besonders allegorischer, Gemählde, gelten lassen, ohne deswegen den geschmacklosesten Mißbräuchen der Kunst in dieser Gattung das Wort reden zu wollen. Das Häßliche darf nur nicht den ganzen oder hauptsächlichen Effect ausmachen; es darf nur zum Contrast dienen, und ist blos des charakteristischen Ausdruckes wegen oder um einer lehrreichen Absicht willen zu erlauben. Der gute Künstler aber wird den Ausdruck des Häßlichen, nach dem Muster der Griechen, immer gern mildern. Unter den sinnreichsten Künstlern, die Caricaturen und satirische Blätter lieferten, ist Hogarth bewundernswürdig. In neuern Zeiten hat sich vorzüglich Chodowiecki in seinen vielerlei Conversationsstücken u. a. Blättern durch treffende Kopie der Natur und originelle Composition und satirische Charakteristik ausgezeichnet.

Allgemeine Anmerkungen.

Es gab (nach St. Evremont) im Alterthum zwei Hauptarten der Mahlerei, die Griechische und die Asiatische. Die Griechische theilt man wieder in die Attische und die Sicyonische. Der Mahler Theopompus war aus Sicyon. In der Folge ahmten die Römer die Griechen nach; hatten aber doch ihre

eigene Manier. Und so gab es, mit den genannten, vier Arten der Mahlerei bei den Alten, auf welche die Neuen ihre Italiänischen Schulen gegründet haben. Die ersten Meister unter diesen sind Michel Angelo und Raffael. Man kann vier Mahlerschulen bei den Italiänern unterscheiden: die Römische, die Venezianische, die Lombardische und die Toscanische. In der Römischen gab Michel Angelo der Mahlerei einen kühnen Schwung. Er hatte sich durch die Bildsäule des Herkules von Belvedere, ein Werk des Atheniensers Apollonius, begeistert. In der Venezianischen Schule glänzte Tizian durch die glücklichste Nachahmung der schönen Natur und sein treffliches Colorit, in welchem ihn weder Poussin, noch sonst einer erreichte. Die Toscanische Schule machte Leonardo da Vinci und Andre del Sarto berühmt.

Man unterscheidet gewöhnlich in der Geschichte der neuern Mahlerei nach den Eigenthümlichkeiten der Meister, nach denen sich andre Künstler gebildet, und die also gleichsam Schulen gestiftet haben, acht Schulen: 1) die Florentinische oder Toscanische als die älteste, und zwar a) die ältere, in der Mitte und gegen Ende des 13ten Jahrhunderts (vorzüglich durch Joh. Cimabue berühmt), und b) die

neuere, zu Ende des 15ten bis in die Mitte des 16ten Jahrhunderts, deren Häupter Leonardo da Vinci und Michel Angelo Buonarotti waren; 2) die Römische (Pietro Vanucci, Perugino zwischen 1446 und 1524, und Raffael Sanzio zwischen 1483 und 1520; Wiederhersteller dieser Schule war Anton Raphael Mengs aus Dresden, geb. 1729); 3) die Lombardische oder Bolognesische (Francesco Paiboloni geb. 1450, gest. 1530; Ant. Allegri von Corregio st. 1534; Lud. Caraccio, Aug. Caraccio, und Annibal Caraccio zu Ende des 16ten Jahrhunderts); 4) die Venezianische (Giovanni und Gentile Bellini zu Ende des 15ten und Anfange des 16ten Jahrh.; Tizian Vercelli st. 1576 und Giorgio Barbarelli, genannt Giorgone, st. 1511); aus diesen vier Ital. Schulen entsprangen 5) die Teutsche (Albrecht Dürer 1470 — 1528, Lucas Cranach 1472 — 1552; Joh. Holbein der jüngere 1495 — 1559); 6) die Flamländische oder Niederländische (Joh. und Hubert van Eyck 1366 — 1442, Pet. Paul Rubens 1577 — 1640, Ant. van Dyk geb. 1599); 7) die Holländische (Lucas von Leyden, genannt Dames, 1494 — 1533); 8) die Französische (Joh Cousin st. 1588, und Simon Vouet geb. 1582, gest. 1641).

Uebereinstimmung aller Theile zum Ganzen, Symmetrie, Harmonie, Proportion, Richtigkeit ist eine unentbehrliche Bedingung des Schönen. Man verlangt aber zur mahlerischen Schönheit noch Zierlichkeit der Umrisse, Feinheit der Züge, Anmuth oder Grazie. Parent suchte die körperliche Schönheit in dem sanften Schwunge der Umrisse. Hagedorn nimmt folgende Bestandtheile der Schönheit des menschlichen Körpers an: 1) richtige Verhältnisse der Gliedmaßen, 2) Anstand der Stellung, 3) schönen Ausdruck der Seele. Außer der edlen Einfalt, als der Vermeidung alles Ueberflüssigen, ist die ungezwungene Harmonie aller Theile Erforderniß der Schönheit, und verbreitet Anmuth über den Gegenstand. Der bildende Künstler sucht also vorzüglich leichte Verbindung aller Theile in seinem Werke. Jene Anmuth zeigt sich in den Liebesgöttern und der Venus des Albano, der seine Kinder und seine Gattin hier zum Muster genommen hatte.

Katechismus der Zeichenkunst und Mahlerei.

Erstes Kapitel.

Frage. Worin besteht das Zeichnen?

Antwort. In der Kunst, durch Linien körperliche Gegenstände nach ihrer Gestalt auf einer ebenen Fläche darzustellen. Kürzer ausgedrückt, ist die Zeichenkunst die Kunst, sichtbare Gegenstände durch Umrisse auf Flächen abzubilden oder darzustellen.

F. Worauf gründet sich diese Kunst?

A. Auf einer Kenntniß der Geometrie und der Perspective, deren Studium daher den ersten Schritt zur Erlernung derselben ausmacht.

F. Was ist Geometrie?

A. Geometrie ist die Wissenschaft von den allgemeinen Verhältnissen der Gegenstände im Raume, und sie handelt daher von Linien, Flächen und Figuren, und ist die Lehre von der Ausdehnung oder der räumlichen Größe überhaupt.

F. Was ist die Perspective?

A. Die Perspective lehrt die Gestalt der Gegenstände, so wie sie nach einem gegebenen Gesichtspunkte und in einer bestimmten Entfernung ins Gesicht fallen, auf einen flachen Grund zeichnen. Sie bestimmt die verhältnißmäßige Größe und Deutlichkeit der Gegenstände nach den Graden ihrer Entfernung.

F. Was mag die erste Idee zur Perspective gegeben haben?

A. Beobachtung. Denn wenn man aufmerksam auf eine Reihe Gegenstände hinsah, welche sich auf gleichlaufenden (parallelen) Linien gegen einander befinden, z. B. Straßen, Alleen ꝛc., so mußte man bemerken, daß sie einander um so näher zu seyn schienen, je weiter sie sich vom Auge entfernten. Der Grund, obgleich wirklich eben, schien sich sanft zu erheben, während die Spitzen der Häuser, Bäume u. d. gl. in gleichem Verhältniß zu sinken schienen.

F. Läßt sich die Perspective auf strenge Regeln zurückführen?

A. Ja: die Lehrer der Geometrie haben sie in ein System von mathematischen Regeln gebracht, welches den bildenden Künsten zum sichern Leitfaden und zur festen Stütze dient.

F. In welchen Arten der Zeichnung ist die Perspective vom größten Nutzen?

A. Sie ist in jeder Art nothwendig; aber am deutlichsten erhellt ihre Unentbehrlichkeit bei architektonischen und bei Landschaft-Zeichnungen.

F. Wie theilt man die Perspective ein?

A. In Linienperspective, Luftperspective, und Vögelperspective.

F. Was ist die Linienperspective?

A. Sie ist die Lehre von der verschiedenen Größe und Ansicht der Körper und ihrer Theile, welche durch ihre verschiedene Entfernung nach der Ausmessung durch Linien bestimmt wird.

F. Was ist die Luftperspective?

A. Sie betrifft die allmähliche Abnahme der Deutlichkeit der Gegenstände, welche nach ihrer größeren oder geringeren Entfernung auch durch den Einfluß der Atmosphäre (des Dunstkreises) bestimmt wird.

F. Was ist die Vögelperspective?

A. Sie heißt Französisch perspective à vue d'oiseau, und lehrt Gegenstände so zu zeichnen, wie sie uns aus einem sehr hohen Standpunkte, wie etwa Vögel in die Luft haben, erscheinen müssen.

Zweites Kapitel.

F. Was für Materialien und Werkzeuge braucht man bei dem Zeichnen?

A. Reißkohle, Bleistift, Rothstift oder Rö-

thel, weiße und schwarze Kreide, Rabenfedern, ein Reißzeug oder wenigstens Lineal und Zirkel, Kameelhaarene Pinsel, Tusche, Wischer, elastisches Harz, Zeichenpapier, Zeichenbret u. s. w.

F. Wozu bedient man sich der Reißkohle und des Bleistiftes?

A. Zur Zeichnung der Umrisse des Gegenstandes, bei dem ersten Entwurfe, weil man einen fehlerhaften Strich so leichter wegwischen kann. Der Lehrling muß sich gewöhnen, die Reißfeder oder den Bleistift weiter von der Spitze entfernt zu halten, als bei der Feder im Schreiben geschieht; denn dadurch wird er den Stift mehr in seiner Gewalt haben, besser führen und den Zügen und Strichen mehr Freiheit und Ungezwungenheit geben.

F. Was ist zunächst zu thun?

A. Nachdem er die Skize (den Entwurf) so genau oder correct, als möglich, mit dem Bleistift oder der Reißfeder gemacht hat, kann er die besten Umrisse mit der Rabenfeder und schwarzen Tusche ziehen, und hierauf die Bleistiftlinien mit elastischem Harz (Federharz, resina elastica) wegwischen. Man bedient sich der Tusche, welche mittels des Wassers zu ihrem erforderlichen Grade von Schwärze gebracht, und mit der Feder aufgetragen wird.

F. Was muß hierauf geschehen?

A. Nachdem man den Umriß vollendet hat, ist das nächste, das Stück gehörig zu schattiren, *) entweder indem man mit der Feder (oder der Zeichenkreide, Röthel u. d. gl.) feine Striche zieht, wo Schatten nöthig sind, oder die Stellen mit einem kameelhärnen Pinsel und Tusche überzieht. **)

F. Wozu dienen Lineal und Zirkel?

A. Sie werden sehr selten gebraucht, außer zum Messen der Proportionen der Figuren, nachdem sie gezeichnet sind, um ihre Richtigkeit zu prüfen, oder bei Gebäuden, Festungen, Kirchen, und andern Stücken der architektonischen Zeichnung.

F. Was sind Zeichenbreter?

A. Die besten Zeichenbreter werden aus einem Rahmen und einem beweglichen Felde ge-

*) Die Künstler und Kunstkenner wollen diesen Ausdruck nicht gelten lassen, sondern sagen dafür „die Beleuchtung, oder Licht und Schatten geben.“

**) Man nennt das Zeichnen der verschiedenen stärkeren oder schwächeren, mehr oder weniger dichten Striche, welche mancherlei Richtungen haben und auch bisweilen gekreuzt werden, das Schraffiren.

macht, auf welche das Papier blos gelegt, befeuchtet und dann in den Rahmen getrieben und durch Keile oder Querhölzer hinten befestigt wird. In Lineal in der Gestalt des Buchstaben T wird zum Gebrauch bei Zeichenbretern schicklich seyn, um perpendiculäre und andere Linien sicher zu ziehen.

Drittes Kapitel.

F. Worin müssen die ersten Versuche und Uebungen des Zeichenschülers bestehen?

A. Er muß sich zuerst üben, gerade und krumme Linien mit Leichtigkeit herauf und herunter, seitwärts, rechts oder links und in jedweder Richtung zu ziehen.

F. Worauf muß er zunächst seinen Fleiß wenden?

A. Er muß auch aus freier Hand Vierecke, Kreise, Ovale und andere geometrische Figuren zeichnen lernen. Denn so wie das Alphabet eine Einleitung zum Lesen und zur Sprachlehre ist, so die Geometrie zum Zeichnen.

F. Was für Vortheil wird aus dieser Uebung fließen?

A. Die Uebung im Zeichnen dieser einfachen Figuren, bis zur Fertigkeit, wird ihn geschickt machen, mit größerer Leichtigkeit und Genauigkeit Vieles in der Natur und Kunst nachzubilden.

F. Welche Regeln sind zu beobachten, um mit Leichtigkeit dieß zu erlangen?

A. Erstens. Man übereile sich nie: der Schüler muß erst einer Figur sich vollkommen mächtig gemacht haben, ehe er zu einer andern fortgeht. Die Vortheile und die unerläßliche Nothwendigkeit davon werden sich zeigen, so wie er in der Kunst vorrückt.

Zweitens. Er gewöhne sich alle seine Figuren sehr groß zu zeichnen, was der einzige Weg ist, eine freie, kühne Manier im Zeichnen zu erlangen.

Drittens. Er übe das bloße Zeichnen, bis er seines Griffels oder Bleistifts ziemlich mächtig geworden ist, ehe er irgend eine Figur mit Licht und Schatten auszuführen unternimmt.

Viertens. Er vollende anfangs keinen einzelnen Theil völlig, sondern skizire blos mit leichten Strichen und Zügen die Gestalt und die Proportionen der ganzen Figur obenhin, und dann verbessere er das Fehlerhafte.

Viertes Kapitel.

F. Was ist nun nach dem Bisherigen zunächst vorzunehmen?

A. Nachdem durch genaue Befolgung der obigen Regeln einige Fertigkeit der Hand erlangt worden ist, kann der Schüler sich an Blumen, Früchten, Vögeln, vierfüßigen Thieren u. dergl. versuchen. Dieß wird nicht nur eine angenehmere Beschäftigung seyn, sondern auch leichter von Statten gehen, als das Zeichnen verschiedener Theile des menschlichen Körpers.

F. Wie ist nun mit dem Zeichnen solcher Figuren zu verfahren?

A. Sehr wenig Anweisungen sind hierzu nöthig. Soll ein vierfüßiges Thier gezeichnet werden, so fängt man mit der Stirne an, zeichnet die Nase oder Schnauze, das obere und untere Kinn, und geht bis zur Kehle herab; dann erhebt man sich zum Obertheil des Kopfes, bildet die Ohren, Hals und Rücken, und führt die Linie fort bis zur völligen Abbildung des Hintertheils; hierauf zeichnet man die Brust, die Füße und alle kleinern Theile. Vorzüglich muß man sorgfältig auf gute Kupferstiche und Zeichnungen, als Muster zum Kopiren, halten; weil fehlerhafte leicht irre führen und zu Fehlern verleiten.

F. Welche Theile des menschlichen Körpers müssen zuerst im Zeichnen vorgenommen werden?

A. Der Schüler muß mit Zeichnen der Umrisse der Augen, Ohren, Nasen, Lippen u. s. w.

anfangen, wovon sich Beispiele in einer Menge Zeichenbüchern finden. Dann kann er zu den Füßen und Armen übergehen, indem er sorgfältig gute Abbildungen dieser Glieder nachzeichnet, und weil diese ziemlich schwer sind, so muß er Zeit und Fleiß genug darauf wenden, ihre mancherlei Stellungen und Bewegungen nachzubilden, so daß er nicht nur alles Lahme und Unvollkommene vermeidet, sondern ihnen auch Geist und Leben zu ertheilen sucht?

F. Welche Anweisungen lassen sich hierzu geben?

A. Die Richtungen und Stellungen der Hände und Füße sind so mannichfaltig, daß sich im Allgemeinen keine bestimmten Regeln hierüber geben lassen; große Sorgfalt, Studium und Uebung, besonders in Nachahmung der besten Musterbilder (in Kupferstichen und Zeichnungen) werden allein Leichtigkeit in der Kunst verschaffen.

F. Giebt es nicht gewisse mechanische Regeln, sie nach Linien und Maaßen zu zeichnen?

A. Ja: aber sie sind nicht nur verwickelt und schwer, sondern auch dem Verfahren der besten Meister zuwider, da sie nur zu steifen und ungefälligen Umrissen führen.

F. Was lassen sich ferner für Bemerkungen über diesen Zweig der Kunst machen?

A. Die obigen allgemeinen Regeln müssen streng befolgt werden, nämlich flüchtig mit leichten Strichen die Gestalt und Proportion der ganzen Hand, des Fußes u. s. w. nebst ihrer Richtung und Wendung zu skiziren, und nachdem die Vollkommenheit dieses ersten Entwurfs untersucht und das Verfehlte verbessert worden ist, zu der Biegung der Gelenke, der Knöchel, der Adern und anderer kleinen Einzelnheiten fortzugehen, welche, sobald die gehörige Gestalt und Proportion der ganzen Hände und Füße getroffen ist, sich leicht und vollkommen werden zeichnen lassen.

Fünftes Kapitel.

F. Welches sind die Proportionen des menschlichen Kopfes?

A. Der Kopf wird gewöhnlich in vier gleiche Theile getheilt: erstens, von dem Wirbel oder Scheitel des Kopfes bis zur Spitze der Stirne; zweitens, von dem Anfange der Stirne bis zum Anfange der Nase; drittens, von da an bis zum Ende der Nase; viertens, von da an bis zum Ende des Kinnes.

F. Sind diese Proportionen sich überall gleich?

A. Ja, sie sind in einem wohlgebildeten Gesicht

immer anzutreffen; aber bei verschiedenen Menschen sind diese Züge oft sehr verschieden in Länge und Gestalt; Einige haben hohe, Andere niedrige Stirnen; bei manchen neigt sich die Stirne rückwärts nach dem Scheitel des Kopfs zu, bei Andern ragt der Obertheil mehr hervor. Eben solche Abweichungen bemerkt man bei der Nase, den Füßen, kurz bei allen Bildungen der körperlichen Glieder.

F. Wie kann man ein Gesicht gehörig zeichnen?

A. Erst muß man ein Oval oder eine eirunde Figur mit einem Ende für das Kinn zeichnen, von oben bis unten ziehe man mitten durch eine perpendiculäre (senkrechte) Linie, und durch diese Linie eine Diametrallinie gerade quer mitten durch das Oval.

F. Wie werden die Züge des Gesichts auf dieser Linie bestimmt?

A. Man theile die Perpendicularlinie in vier gleiche Theile; der erste wird dem Haar des Kopfes zugetheilt; der zweite geht von dem Anfange der Stirne bis an den Anfang der Nase zwischen den Augenbrauen; der dritte von da an bis zum Ende der Nase; und der vierte schließt die Lippen und das Kinn ein.

F. Wie wird die Breite des Gesichts eingetheilt?

A. Die Diametrallinie wird als die Länge von fünf Augen angenommen; sie muß daher in fünf gleiche Theile getheilt, und die Augen müssen auf sie so gestellt werden, um gerade die Länge eines Auges zwischen denselben zu lassen; dieß sind die Proportionen eines vollen Gesichts (d. h. en Face). Das Gesicht von der Seite nennt man ein Profil.

F. Wie muß ein Gesicht, das sich auf eine Seite neigt, gebildet werden?

A. Die Distanzen (Entfernungen) müssen auf der abgewandten Seite mehr oder weniger nach Verhältniß des Wegwendens verringert werden; der Obertheil des Ohres muß sich parallel (gleichlaufend) mit der Augenbraue, am Ende der Diametrallinie erheben, und sein Ende mit dem Ende der Nase gleichstehen; die Nasenlöcher dürfen sich nicht weiter als in einer Linie mit dem Augenwinkel ausdehnen, und die Mitte des Mundes muß auf der Perpendicularlinie stehen. *)

*) Ueber den Unterschied zwischen dem männlichen und weiblichen Kopf ist im Allgemeinen folgendes zu bemerken. Der männliche ist höher und schmaler, als der weibliche. Bei dem weiblichen steht

Sechstes Kapitel.

F. Was ist nächst dem in diesen Versuchen vorzunehmen?

A. Wenn der Schüler einige Uebung im Zeichnen von Gesichtern, Köpfen und Füßen erlangt hat, so mag er nun den menschlichen Körper in voller Länge zu zeichnen versuchen, wobei er die wahren Proportionen des Leibes und der Glieder sorgfältig beobachten muß.

F. Welches sind diese Proportionen?

A. Bei einer wohlgebildeten Person machen ihre ausgestreckten Arme einen Abstand von der Spitze des Mittelfingers der einen bis zur Spitze des Mittelfingers der andern Hand, welcher ihrer Höhe gleichkommt; das Gesicht besteht aus drei genauen Abtheilungen vom Haar der Stirne an bis zu den Augen, von den Augen an bis an das Ende der Nase, und von da bis zum Kinn.

F. Welche Proportionen sind noch zu beobachten?

A. Die ganze Figur enthält zehn Gesichtslängen: die erste begreift das ganze Gesicht, das

---

das Auge eine Augenliedeshöhe tiefer, die Nase ist kürzer, und das Ohr weniger hoch, als bei dem männlichen.

über der Stirne bei dem Ursprung der Haare anfängt, von welchem Punkte bis oben auf die Mitte des Kopfs noch ein Drittel einer Gesichtslänge (eine Höhe, der von der Nase gleich) ist. Vom Kinn bis an das Schlüsselbein sind zwei Drittel eines Gesichts; von da bis zum untersten Theile der Brust beträgt die Größe eine ganze Gesichtslänge; von hier bis an den Nabel gleichfalls eine; bis an den Ort, wo der Stamm des Körpers sich in zwei Theile theilt, auch eine; in der Länge der Schenkel bis an den Obertheil des Knies zwei; das Knie beträgt eine halbe Gesichtslänge; vom untern Theil desselben bis zum Fußknöchel (Obertheil des Fußes) betragen die Beine zwei Gesichtslängen, und vom Obertheil des Fußes bis zur Fußsohle macht eine halbe.

F. Welches sind die Verhältnisse der Breite der ganzen Gestalt?

A. Die Brust beträgt zwei Gesichter, der Arm von der Schulter bis an den Elbogen zwei, vom Elbogen bis an die Einfügung der Finger auch zwei, und vom Schulterblatt bis an die Höhlung zwischen den Schlüsselbeinen ein Gesicht.

F. Welches sind die Proportionen der kleineren Theile?

A. Der Daumen und die große Zehe sind

die Länge der Nase, (als Drittel einer Gesichtslänge) und die Fußsohle ist der sechste Theil der Länge der ganzen Figur; die Hände haben in der Länge ihre doppelte Breite, welche ein Gesicht beträgt, d. h. die Hand ist eine Gesichtslänge lang. Die Breite der Glieder aber ist bei verschiedenen Menschen sehr abweichend.

F. Wie werden die Proportionen beim Zeichnen festgesetzt?

A. Die beabsichtige Länge der Figur muß in zehn gleiche Theile oder Gesichtslängen abgetheilt, und die angegebenen Maaße müssen genau beobachtet werden. Der Schüler muß mit dem Kopfe anfangen, dann zu den Schultern, dem Leibe, dem am meisten in Thätigkeit sich befindenden Fuße, und hierauf zu dem andern fortgehen, und mit den Armen endigen, indem er die Umrisse vollkommen macht, ehe er irgend einen Theil auszeichnet oder ausführt.

F. Was für Muster werden ihm am besten zum Kopiren dienen?

A. Ein Gypsmodell von den besten Statüen wird den Schüler weiter bringen, als Kupferstiche oder geschriebene Anweisungen; aber er muß besondern Fleiß auf die correcte Nachbildung der Augen, des Mundes, der Hände und Füße wen-

den, da er in diesen Theilen die größte Schwierigkeit finden wird.

F. Welche Seite der Figur muß zuerst entworfen oder angelegt werden?

A. Es ist als allgemeine Regel zu beobachten, daß man immer von der linken Hand, oder auf der rechten Seite der Figur anfange; denn so wird der Schüler das, was er gemacht hat, vor Augen haben, und das Uebrige wird natürlicher und leichter folgen.

F. Welche allgemeine Regeln sind in Ansehung der Beugung eines Theils des Körpers zu befolgen?

A. Wann eine Seite des Körpers sich einwärts beugt, so muß die andre ihr entsprechend heraussteheu; wann der Rücken sich einbiegt, so muß der Unterleib im Verhältniß heraustreten; wann die Kniee sich auswärts beugen, so muß die Kniescheibe einsinken, und so bei jedem Gelenke des Körpers.

F. Sind noch andre Bemerkungen in Absicht der gehörigen Proportion nöthig?

A. Der Zeichenschüler muß sich hüten, einen Fuß oder Arm breiter oder schmaler, als den andern, zu machen, breite Herkulische Schultern mit einem dünnen und hagern Unterleibe, oder dürre, knochige Arme mit dicken, fleischigen

Füßen zu verbinden. Eine schöne Uebereinstimmung muß unter den Gliedern, und Ebenmaaß in der ganzen Gestalt herrschen.

F. Welches sind die Proportionen bei Kindern?

A. Gewöhnlich drei Köpfe in der Länge vom Scheitel bis an das Ende des Unterleibes, und zwei von da bis an die Fußsohle; ein und ein halber Kopf zwischen den Schultern; einer zwischen den Hüften und den Achselgruben. Die Breite der Glieder muß von gesunden Kindern abgenommen werden.

F. Was hat die genaue Beobachtung der Proportion für Vortheil?

A. Ohne eine vollkommene Beobachtung der Porportionen können nur mißgebildete oder ungestalte Figuren hervorgebracht werden; und da sich diese genauen Maaßverhältnisse vielleicht in keiner lebenden Person vollkommen vereinigt finden, so sind die besten Muster, deren sich der Schüler bedienen kann, die nach einigen jener vollkommenen Statüen gegossenen, welche die verschiedenen Bestandtheile der menschlichen Schönheit in einer Gestalt vereinigt darstellen.

Siebentes Kapitel

F. Was für wissenschaftliche Kenntniß ist zur

richtigen Zeichnung des menschlichen Körpers in Hinsicht aller Verhältnisse seiner Glieder, in dieser und jener Lage und Stellung, dem zeichnenden Künstler nothwendig?

A. Die Kenntniß der Anatomie oder Zergliederungskunst, vorzüglich in Hinsicht der Knochen, Sehnen und Muskeln. Ohne genaue Bekanntschaft mit diesen Gegenständen kann man den verschiedenen Ausdruck, der in mancherlei Stellungen des Körpers von den Muskeln, Sehnen und Flechsen abhängt, nicht treu oder natürlich darstellen.

F. Wenn die Anatomie den regelmäßigen Gliederbau des menschlichen Leibes kennen lehrt, was muß dem bildenden Künstler zunächst für ein Studium angelegen seyn?

A. Wenn er der verschiedenen Stellungen und Muskelbewegungen des Körpers im Zeichnen mächtig geworden ist, so bleibt ihm nichts wichtigers übrig, als den Ausdruck der Seele und des Gemüths, und besonders die Wirkungen der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften auf die Haltung des ganzen Körpers, auf seine einzelnen Theile, und besonders die Gesichtszüge und Gebehrden, zu studiren.

F. Was versteht man unter Leidenschaften und Affecten?

A. Leidenschaften sind starke innige Bewegungen des Gemüths, und zeigen sich entweder als anhaltende Neigung zu einem Gegenstande der Lust, oder als anhaltende Abneigung vor einem Gegenstande der Unlust und des Widerwillens. So sind die Hauptleidenschaften Liebe und Haß. Affecte aber sind lebhafte Aufwallungen oder Ausbrüche des Gefühls, dieß sei angenehm oder unangenehm. Die Hauptaffecte sind Freude und Betrübniß. Die Leidenschaften und Affecte werden nun immer im Körper durch gewisse Zeichen mehr oder weniger sichtbar, und dem bildenden Künstler liegt vorzüglich an diesem Ausdruck des Gemüths in der sichtbaren Menschengestalt.

F. Wer hat diesen Ausdruck am besten beschrieben?

A. Le Brün, ein Französischer Mahler, ist im Ausdrucke der meisten Leidenschaften sehr glücklich gewesen, und das Studium der von ihm hinterlassenen Beispiele ist sehr zu empfehlen.

F. Ist dieser Ausdruck unveränderlich?

A. Keinesweges: denn die nämliche Leidenschaft kann auf verschiedene Art schön ausgedrückt werden, und jeder solcher Ausdruck kann nach Verhältniß der Geschicklichkeit des Künstlers und des Geschmacks des Betrachtenden mehr oder weniger Vergnügen gewähren.

F. In welchem Theile des Gesichts findet sich der stärkste Ausdruck der Leidenschaft?

A. Le Brün sagt, obgleich jeder Theil des Gesichts zum Ausdruck der Gefühle des Herzens beitrage, so sei doch die Augenbraue der Hauptsitz dieses Ausdrucks, wo sich die Leidenschaften am deutlichsten verrathen.

F. Ist nicht das Auge das ausdrucksvollste Glied des Gesichts?

A. Allerdings zeigt das Auge durch sein Feuer und seine Bewegung sehr wohl die Thätigkeit der Seele, und sein matter und trüber, oder lebhafter und klarer Blick verräth viel von ihrem Zustande; man hat es auch mit Recht den Spiegel der Seele genannt; aber es drückt noch nicht die Art und die Natur der Seelenthätigkeit genugsam aus, da hingegen die Bewegung der Augenbraue nach dem Wechsel der Leidenschaften sich verändert.

F. Welches sind die verschiedenen Bewegungen der Augenbrauen?

A. Zum Ausdruck einer einfachen (gemäßigten) Leidenschaft ist ihre Bewegung auch einfach, zum Ausdruck einer gemischten Leidenschaft ist die Bewegung zusammengesetzt; ist die Leidenschaft mild und sanft, so ist es auch die Bewegung; ist

sie heftig, so zeigt sich auch die Bewegung der Augenbrauen gewaltsam.

F. Was bedeutet die Erhebung der Augenbrauen?

A. Es gibt zwei Arten ihrer Erhebung: die eine, da die Augenbrauen in der Mitte sich heraufziehen; diese drückt angenehme Empfindungen aus; der Mund erhebt sich in den Winkeln zu gleicher Zeit. Die andere Erhöhung, wo die Augenbrauen an den Enden heraufgehen und in der Mitte fallen, während der Mund gleichfalls an den Seiten sich herabzieht, bedeutet körperlichen Schmerz.

F. Welche Bewegungen bemerkt man an den Augenbrauen bei dem Lachen?

A. Bei dem Lachen stimmen alle Theile zusammen; denn die Augenbrauen, welche gegen die Mitte der Stirne sich herabziehen, machen, daß die Nase, der Mund und die Augeu derselben Bewegung folgen.

F. Wie verhält es sich bei dem Weinen?

A. Im Weinen sind die Bewegungen zusammengesetzt und einander entgegen; denn die Augenbrauen fallen gegen die Nase und über die Augen herab, und der Mund erhebt sich in diese Gegend.

F. Welchen Antheil hat der Mund im Ausdruck der Gemüthsbewegungen?

A. Vielleicht einen größeren, als die andern Gesichtstheile. Denn, wann das Herz traurig ist, sinkt der Mund an den Winkeln herab; wann es fröhlich ist, erheben sie sich; und wann es einen Abscheu fühlt, wird der Mund hervorgedrängt und in der Mitte erhoben.

F. Hat nicht der Kopf dann einen sehr wichtigen Antheil im Ausdruck der Leidenschaften und Gemüthsstimmungen?

A. Herr De Piles behauptet, daß der Kopf mehr zum Ausdruck der Leidenschaften beiträgt, als alle andern Theile des Körpers zusammengenommen. Diese können für sich nur einige wenige Leidenschaften anzeigen, aber der Kopf drückt sie alle aus.

F. Welche Gemüthszustände z. B. werden durch denselben näher oder unmittelbarer ausgedrückt?

A. Demuth drückt sich in Niederhangen des Kopfs aus, Stolz und Uebermuth hingegen durch das Erheben oder Hochtragen derselben; Erschlaffung und Schmachten durch sein Neigen auf eine Seite; und Hartnäckigkeit oder Widersetzlichkeit, wenn er mit entschlossenem starrem Blick aufrecht und fest zwischen den Schultern gehalten wird.

F. Tragen nicht die Bewegungen der andern Theile des Körpers zum Ausdruck der Gemüthszustände bei?

A. Wiewohl die Zustände und Bewegungen der Seele sich am sichtbarsten in den Linien und Zügen des Gesichts offenbaren, so sind doch die übrigen Theile des Körpers dabei keineswegs unthätig.

F. Welchen Antheil haben die Hände bei diesem Ausdruck?

A. Ohne die Hände ist aller Ausdruck schwach und unvollkommen; ihre Bewegungen, die fast ins Unendliche gehen, sind von erstaunlicher Bedeutsamkeit: sie tragen das Ihrige bei im Versprechen, Drohen, Bitten, Abschlagen, Rufen; sie drücken Freude, Gram u. s. w. aus. Kurz sie sind fast allein hinlänglich eine Sprache zu sprechen, die allen Nationen verständlich ist.

Achtes Kapitel.

F. In welchen Gesichtszügen und Gebehrden drückt sich die Aufmerksamkeit aus?

A. Bei der Aufmerksamkeit ziehen sich die Augenbrauen herab und nähern sich den Seiten der Nase; der Augapfel wendet sich nach dem Gegenstande, der die Aufmetksamkeit erregt; der

Mund öffnet sich, besonders nach oben; der Kopf senkt sich ein wenig und wird ohne eine andere merkliche Veränderung festgehalten.

F. Was hat die Bewunderung für einen Ausdruck?

A. Die Bewunderung erregt nur wenig Gemüthsbewegung, und verändert daher die Mienen auch nur wenig: jedoch erhebt sie die Augenbrauen; öffnet das Auge etwas mehr, als gewöhnlich, indem der Augapfel genau zwischen den Augenlidern in der Mitte auf den Gegenstand geheftet scheint; der Mund öffnet sich halb und macht keine merkliche Veränderung auf den Wangen.

F. Wie drückt sich Bewunderung mit Erstaunen verbunden aus?

A. Der Ausdruck ist kaum von dem der bloßen Bewunderung verschieden, nur lebhafter und stärker; die Augenbrauen sind mehr erhoben, die Augen mehr geöffnet; der Augapfel ist entfernter vom untern Augenlide und starrer hingeheftet; der Mund mehr offen, und alle Züge sind in stärkerer Bewegung.

F. Wie drückt sich Verehrung aus?

A. Wann sie etwas Göttliches und Unbegreifliches zum Gegenstande hat, so neigt sich das Gesicht nieder, und die Augenbrauen ziehen sich herunter; die Augen sind fast geschlossen und starr,

und der Mund ist geschlossen. Diese Bewegungen sind sanft, und bringen nur wenig Veränderung in den andern Theilen hervor.

F. Was hat die Entzückung für einen Ausdruck?

A. Der Kopf neigt sich auf die linke Seite, die Augäpfel und Augenbrauen erheben sich gerade aufwärts, der Mund öffnet sich halb, und seine Winkel ziehen sich auch ein wenig in die Höhe: die andern Theile bleiben in ihrem natürlichen Zustande.

F. Auf welche Art drückt sich Verlangen oder Sehnsucht aus?

A. Die Augenbrauen ziehn sich nahe an einander und vorwärts gegen die Augen hin, welche mehr, als gewöhnlich, offen sind; das Auge glüht, und der Augapfel steht in der Mitte; die Nasenlöcher erheben sich und ziehn sich gegen die Augen hin zusammen; der Mund öffnet sich, und die bewegten Lebensgeister verbreiten eine lebhafte Röthe.

F. Wie zeigen sich Zufriedenheit und Freude?

A. Die Stirne ist heiter; die Augenbrauen ohne Bewegung, in der Mitte erhoben; das Auge ziemlich offen, klar und glänzend; die Winkel des Mundes ziehen sich ein wenig in die Höhe; die Farbe ist munter, Lippen und Wangen sind roth.

F. Welchen Ausdruck hat das Lachen?

A. Lachen, das durch ein mit Ueberraschung gemischtes Vergnügen hervorgebracht wird, erhebt die Augenbrauen gegen die Mitte des Auges, und zieht sie gegen die Seite der Nase herab: die Augen sind dabei fast geschlossen, erscheinen bisweilen feucht und vergießen sogar Thränen; der halb offene Mund läßt die Zähne sehen; seine Winkel ziehen sich hinterwärts herauf und verursachen eine Falte in den Wangen, welche so aufgetrieben werden, daß sie fast die Augen verbergen; die Nasenlöcher sind offen, und das ganze Gesicht hat eine rothe Farbe.

F. Welche Wirkung bringt heftiger Schmerz auf die Mienen hervor?

A. Die Augenbrauen nähern sich einander, und erheben sich gegen die Mitte; der Augapfel verbirgt sich unter den Augenbrauen; die Nasenlöcher erheben sich und machen eine Falte in der Wange; der Mund öffnet sich halb und zieht sich hinter; alle Theile des Gesichts sind nach Verhältniß der Heftigkeit des Schmerzes in unruhiger Bewegung.

F. Bringt einfacher körperlicher Schmerz die nämliche Wirkung hervor?

A. Nicht in so hohem Grade: die Augen-

brauen nähern sich einander und erheben sich nicht so sehr; der Augapfel scheint fest auf einen Gegenstand geheftet; die Nasenlöcher erheben sich, aber die Falten in den Backen sind weniger merklich; die Augenlider sind gegen die Mitte mehr von einander gesondert, und der Mund steht halb offen.

F. Welche Wirkung hat Betrübniß auf die Gesichtszüge?

A. Die Niedergeschlagenheit, welche durch Betrübniß entsteht, zieht die Augenbrauen mehr gegen die Mitte der Stirne als gegen die Wangen herauf; der Augapfel erscheint gestört und unruhig; das Weiße des Auges nimmt eine gelbliche Farbe an; die Augenlider sind niedergezogen und ziemlich geschwollen; eine fahle, bläulich dunkle Farbe umgiebt die Augen; die Nasenlöcher sind abwärts gezogen; der Kopf lehnt sich nachlässig auf die eine Schulter; das Gesicht hat eine bleiche Farbe, wie besonders auch die Lippen.

F. Welches sind die Zeichen des Weinens?

A. Die Veränderung, die das Weinen hervorbringt, sind stark ausgedrückt. Die Augenbrauen sinken gegen die Mitte der Stirne; die Augen sind fast geschlossen, feucht, und nach den Wangen niedergesenkt; die Nasenlöcher sind aufgetrieben; die Adern und Muskeln der Stirne

treten hervor; der Mund ist geschlossen, und seine Seiten ziehen sich herab, und machen Falten auf den Wangen; die Unterlippe ist herausgetrieben und drückt auf die Oberlippe; das ganze Gesicht ist in Falten und zusammengezogen; die Farbe ist roth, besonders um die Augenbrauen, das Auge, die Nase und die Wangen.

Neuntes Kapitel.

F. Wie wird das Mitleiden gezeichnet?

A. Die lebhafte Theilnahme am Leiden Anderer, welche wir Mitleiden nennen, drückt sich in folgenden Zeichen auf dem Gesichte aus. Die Augenbrauen sinken gegen die Mitte der Stirne; der Augapfel heftet sich auf den Gegenstand; die Seiten der Nasenlöcher erheben sich ein wenig, und machen Falten in den Wangen; der Mund ist offen; die Oberlippe erhebt sich und drängt sich vor; die Muskeln und andern Theile des Gesichts sinken herab und neigen sich nach dem Gegenstande des Mitleidens.

F. Wie drückt sich Spott aus?

A. Sein Ausdruck ist lebhaft und stark: die Stirne ist gerunzelt; die Augenbrauen sind zusammengezogen, ihre Seiten zunächst der Nase sinken herab, und die andern Seiten steigen sehr

herauf; das Auge steht weit offen, und der Augapfel in der Mitte; die Nasenlöcher erheben sich und ziehen sich gegen die Augen, und machen Falten in den Wangen; der Mund schließt sich, und die untere Lippe ist über die obere hervorgetrieben.

F. Wie erscheint der Abscheu?

A. Die Augenbrauen ziehen sich zusammen und noch mehr als im vorhergehenden Falle herab; der Augapfel liegt unten im Auge und ist halb vom untern Augenlide bedeckt; der Mund steht halb offen, ist aber enger in der Mitte, als an den Seiten, welche hinterwärts gezogen Falten in den Wangen erzeugen; das Gesicht wird blaß und die Augen werden trübe; Muskeln und Adern sieht man deutlich.

F. Was für Wirkungen haben Furcht und Schrecken auf das Gesicht?

A. Die Heftigkeit des Schreckens oder der Furcht ändert alle Theile des Gesichts; die Augenbrauen ziehen sich in der Mitte herauf, seine Muskeln sind hervorgetrieben, gegen einander gedrückt und gegen die Nase herab gesunken, welche sich nebst den Nasenlöchern heraufzieht; die Augen öffnen sich weit; das obere Augenlid ist unter der Augenbraue versteckt; das Weiße des Auges ist mit Roth eingefaßt; der Augapfel ist starr gegen den untern Theil des Auges geheftet;

der untere Theil des Augenlides schwillt und wird blau; die Muskeln der Nase und der Backen treten auf, und die letzten ziehen sich in einen Punkt gegen die Seiten der Nasenlöcher hin; der Mund ist weit offen, und seine Winkel sieht man sehr deutlich; die Muskeln und Adern des Halses sind angespannt; das Haar sträubt sich; die Nasenspitze, die Lippen, die Ohren und die Umgebung des Auges sind blaß und mißfarbig, und Alles hat stark ausgedrückte Züge.

F. Wie wird der Zorn vorgestellt?

A. Die Augen werden roth und entzündet; der Augapfel wird starr und funkelnd; die Augenbrauen ziehen sich bald herauf, bald herab; die Stirne ist sehr gerunzelt, mit Falten zwischen den Augen; die Nasenlöcher sind offen und erweitert; die Lippen drücken gegen einander, die untere tritt über die obere hervor, und läßt die Winkel des Mundes ein wenig offen, wodurch eine grimmige und widrige Miene entsteht.

F. Was für ein Ansehen haben Haß und Eifersucht?

A. Die Stirne ist gerunzelt; die Augenbraunen sind herab- und zusammengezogen; der Augapfel ist halb unter der Augenbraue versteckt, und wendet sich nach dem Gegenstande des Widerwillens oder Argwohns; er verräth Feuer, so wie das

Weiße des Auges und das Augenlid; die Nasenflügel und Nasenlöcher sind blaß, die letztern offen, stark markirt und so zurückgezogen, daß sie Falten in den Wangen verursachen; der Mund ist so geschlossen, daß er das dichte Zusammenschließen der Zähne verräth; die Winkel des Mundes sind hinterwärts und sehr herab gezogen; die Muskeln des Kinnbackens erscheinen eingezogen; die Gesichtsfarbe ist theils entzündet, theils gelblich; die Lippen sind bleich und blau.

F. Wie wird Verzweifelung vorgestellt?

A. Die Stirne ist von oben bis unten in Runzeln; die Augenbrauen ziehen sich über die Augen herüber, und nähern sich einander an den Seiten der Nase; die Augen scheinen in Feuer und mit Blut unterlaufen; der Augapfel blickt wild funkelnd und unstät halb versteckt unter den Augenbrauen hervor; das Augenlid ist geschwollen und blau; die Nasenlöcher sind weit offen uud heraufgezogen; das Ende der Nase sinkt herab; die Muskeln, Sehnen und Adern sind geschwollen und gespannt; der Obertheil der Wange ist breit, und der Untertheil läuft schmal nach dem Kinnbacken zu; der hinterwärts gezogene Mund ist mehr an den Seiten als in der Mitte offen; die Unterlippe ist groß und herausgedrängt; die Person knirscht

mit den Zähnen, schäumt, beißt in die Lippen, welche, wie das Gesicht, bleich sind; das Haar sträubt sich.

Zehntes Kapitel.

F. Wenn nun in der Zeichnung der Umrisse Fertigkeit und Genauigkeit erlangt worden, worauf hat man alsdann Fleiß und Sorgfalt zu wenden?

A. Auf die Ausführung der Zeichnung durch gehörige Vertheilung des Lichts und des Schattens.

F. Wozu dient diese oder das im gemeinen Leben so genannte Schattiren?

A. Durch dasselbe erhalten die in bloßen Linien angedeuteten Figuren einen bestimmteren Charakter und Ausdruck, in Absicht auf Gestalt und Umfang, Größe, Höhe, Tiefe, Entfernung, und überhaupt mehr Aehnlichkeit mit den Gegenständen, von denen sie uns ein Bild geben sollen. Durch Licht und Schatten hebt sich der Gegenstand hervor, und gewinnt erst Leben in einer Nachahmung, die fast bis zur täuschenden Aehnlichkeit gehen kann.

F. Welche Regel ist zuerst bei dem Schattiren zu beobachten?

A. Man muß untersuchen, von welchem Punkte aus und in welcher Richtung das Licht auf den zu zeichenden Gegenstand falle, und alle seine Lichter und Schatten nach dieser Richtung über das ganze Werk vertheilen.

F. Welcher Theil des Gegenstandes muß das meiste Licht haben?

A. Derjenige muß am lichtesten seyn, welcher das Licht am meisten gerade gegenüber hat. Wenn das Licht von der Seite auf das Bild fällt, so muß diejenige Seite am lichtesten gemacht werden, welche gegenüber steht, und diejenige, welche am entferntesten davon ist, das größte Dunkel erhalten. *)

F. Wie müßte man z. B. die Figur eines Menschen zeichnen, wenn das Licht von oben über den Kopf her auf ihn fällt?

A. Dann müßte die Spitze des Kopfs das stärkste Licht, die Schultern ein wenig Schat-

*) Volles Licht nennt man das, welches von vorn einfällt. Schlagschatten nennt man den Schatten, der von einem im Wege stehenden Körper durch Aufhalten des Lichtes entsteht, und nur einen Wiederschein von andern Gegenständen Statt finden läßt, durch welche die Körper Klarheit erhalten.

ten, und die unteren Theile stufenweise noch mehr Schatten erhalten.

F. Nach welchem Verhältnisse muß das Licht gradweise abnehmen?

A. Derjenige Theil des Gegenstandes, er sei, welcher er wolle, der am meisten hervorragt oder am weitesten heraussteht, muß am lichtesten dargestellt werden, weil er das meiste Licht ungehindert aufnimmt und ihm am nächsten ist; aber die Beleuchtung vermindert sich an Helligkeit in dem Grade, als ein Theil des Körpers zurücktritt oder sich einwärts beugt, weil die hervorragenden Theile das Einfallen des vollen Lichts auf die zurückweichenden Theile abhalten.

F. Wie können glänzende Körper am besten dargestellt werden?

A. Atlaß, Seidenzeuche und andre glänzende Stoffe haben gewisse lichte Seiten oder Streifen, von denen sie den größten Schein werfen. Das Nämliche bemerkt man bei Harnischen, metallenen Gefäßen u. d. gl. wo ein beträchtlicher Glanz im Mittelpunkte des Lichts erscheint. Diese Punkte und Streifen müssen also die stärkste Beleuchtung erhalten.

F. Wie kann ein starkes oder ein schwaches Licht ausgedrückt werden?

A. Ein starkes Licht erfordert den Contrast (Gegensatz) eines starken Schattens; ein schwaches Licht auch einen schwachen Schatten; und ein gleiches Verhältniß von Licht und Schatten muß durch das ganze Bild beobachtet werden.

F. Wie sind runde Gegenstände, oder Theile von Gegenständen, darzustellen?

A. Diejenigen Theile, welche rund erscheinen sollen, erfordern nur einzelne Streife im Schattiren, und diese überhaupt schwach; wird das Bild getuscht, so muß der Umkreis am dunkelsten seyn und allmählich lichter werden, bis der Mittelpunkt völlig weiß erscheint; man setzt hier voraus, das Licht falle von der Vorderseite herein.

F. Ist ein Unterschied in der Stärke des Umrisses (der Außenlinie, des Contours) zu beobachten?

A. Man muß darauf Acht haben, die Umrisse an solchen Theilen, die das Licht erhalten sollen, zart und schwach, an denen aber, auf die der Schatten fällt, stark und kräftig zu machen.

F. Wo fängt man mit dem Schattiren an, und wie verfährt man mit demselben?

A. Man beginnt mit dem Schattiren von oben, und geht so herunter, und muß durch

Uebung und Aufmerksamkeit die Schattirungen gehörig zu wechseln und zu verändern suchen; denn die Schönheit und Wirkung der Zeichnung beruht in der Ausführung vorzüglich auf der guten Vertheilung von Licht und Schatten?

F. Wie müssen entfernte Gegenstände vorgestellt werden?

A. Da sie in der Wirklichkeit in hohem Grade undeutlich erscheinen, so müssen sie auch in der Kunst so nachgeahmet werden, jedoch immer nach dem Grade der angenommenen Entfernung, so wie die Dinge in der Natur mit Zunahme der Entfernung vom Auge des Betrachtenden immer schwächer und undeutlicher erscheinen.

Eilftes Kapitel

F. Was versteht man unter der Draperie?

A. Die Bekleidung der Figuren, oder die Art sie in der bildenden Kunst darzustellen und zu behandeln. Um dieß mit Geschmack zu thun, sind manche Regeln zu beobachten.

F. Welches ist die erste Regel?

A. Das Auge darf nie in Zweifel über seinen Gegenstand seyn; daher muß die Gestalt und Proportion des Theiles oder Gliedes sich erkennen lassen, so weit es nur die Schicklichkeit er-

laubt; und dieß ist so wesentlich, daß viele Künstler erst die nackende Figur zeichnen, und sie dann erst mit der Draperie (dem Gewande oder der Kleidung) umgeben.

F. Welches ist die zweite Regel?

A. Das Gewand darf nicht zu dicht an dem Leibe oder den Gliedern anliegen, sondern muß mehr um sie zu wallen oder zu flattern, und sie nur leicht zu umhüllen scheinen, doch so daß die Figur eine leichte und freie Bewegung zu haben scheine.

F. Was ist drittens in Ansehung der Beleuchtung der Gewänder zu beobachten?

A. Die Draperien, welche starkem Lichte ausgesetzte Theile bedecken, dürfen nicht zu stark schattirt, auch dürfen jene Glieder nicht durch zu starke Falten gekreuzt werden, damit nicht die Glieder durch solche Dunkelheit des Schattens wie gebrochen aussehen.

F. Was ist viertens in Absicht der Falten zu beobachten?

A. Die großen Falten müssen zuerst gezeichnet, und dann in kleinere schattirt werden und man muß sich sehr hüten, sie auf eine unschickliche Art über einander zu kreuzen.

F. Was ist fünftens über den Faltenwurf und die Draperie überhaupt zu bemerken?

A. Im Ganzen genommen, müssen die Falten groß oder breit, und ihre Anzahl muß so gering seyn, als sich nur mit der Zierlichkeit verträgt; sie müssen mehr oder weniger groß seyn, nach Verhältniß des Stoffs, aus welchem das Gewand oder die Bekleidung bestehen soll. Auch ist die Qualität der Personen in Betracht zu ziehen; sind es obrigkeitliche Personen, so muß ihre Draperie groß und ansehnlich seyn; bei geringeren Personen kann sie kürzer und gröber seyn; bei weiblichen Wesen ist sie leicht, weich und zierlich u. s. f.

F. Was fordert die sechste Regel?

A. Die Gewänder müssen dem Körper passen und sich anschmiegen, und sich nach seinen Beugungen und Wendungen, je nachdem ein Theil hervorragt oder zurücktritt, richten und fügen; und je dichter das Gewand an dem Leibe anliegt, desto mehr gilt diese Regel, und desto kleiner und schmaler müssen die Falten seyn.

F. Welche vortheilhafte Wirkung machen die Falten?

A. Wohl erfundene und angelegte Falten geben jeder Art von Handlungen viel Ausdruck, weil der Schein von Bewegung, den sie bewirken, eine Bewegung in den handelnden Gliedern voraussetzt. Auch begünstigt der geschickte Fal-

tenwurf sehr die Wirkung der sogenannten Verkürzung (d. h. wo gewisse zurücktretende Theile nach den Regeln der Perspective verkürzt oder kleiner dargestellt werden).

F. Was ist siebentens Regel in der Schattirung?

A. Alle Falten bestehen aus nicht mehr als zwei Schatten, welche mit dem Gewande nach Belieben ihre Lage erhalten können, indem man das Innere tiefer oder stärker, und das Aeußere schwächer schattirt.

F. Was haben Seidenzeuche und feine Leinwand für Falten und Schatten?

A. Sie haben viele und kleine Schatten und Falten.

F. Was hat man bei fliegenden Gewändern zu beobachten?

A. Man setzt die Richtung des Windes nach einer Gegend hin voraus, und giebt den flatternden Gewändern dieselbe Richtung nach Verhältniß eines als stärker oder schwächer angenommenen Wehens der Luft.

F. Wie verfährt man mit dem Zeichnen des Gewandes, um die Stellung der Figur nicht zu verfehlen?

A. Man zeichnet erst den am dichtesten anliegenden Theil des Gewandes, ehe man den

locker umhängenden oder fliegenden zeichnet, damit man nicht, indem man diesen letzteren zuerst zeichnet, die gehörige Stellung der Figur verfehle und verderbe.

F. Was ist in Ansehung des Geschmacks und der Schicklichkeit der Draperie noch zu bemerken?

A. Reiche Verzierungen, mit Einsicht und Mäßigung angebracht, können bisweilen zur Schönheit der Draperie beitragen; aber man sollte sie nie bei der Draperie von himmlischen Wesen und Engeln anbringen, da ihre erhabene Natur sie solches Beiwerkes menschlichen Schmuckes überhebt. Das Großartige ihrer Gewänder muß mehr in dem edlen und kühnen Faltenwurf, als in dem Glanz des Stoffs und dem Schimmer der Verzierung gesucht werden.

F. Was ist endlich über fliegende oder ruhende Gewänder noch zu bemerken?

A. Leichte und fliegende Draperien passen blos für Figuren in großer Bewegung oder im Winde. Befinden sie sich an einem ruhigen Orte und frei von heftiger Thätigkeit, so müssen ihre Gewänder in der Regel weit und groß herabwallen, damit sie durch ihren Contrast und den Faltenwurf die Anmuth und Würde der Gestalt hervorheben.

Zwölftes Kapitel.

F. Auf welchen Zweig der Kunst kann der Schüler nun zunächst seine Aufmerksamkeit richten?

A. Auf Landschaft- und architektonische Zeichnung.

F. Was für allgemeine Vortheile gewährt dieses Studium?

A. Die Geschicklichkeit, auf der Stelle ein schönes Gebäude zu skiziren, oder eine schöne Aussicht von einer anziehenden Gegend, Felsen, Berge, Felder, Gebüsche, Flüsse, Wasserfälle, Städte, Schlösser, Paläste, Ruinen; u. a. Merkwürdigkeiten aufzunehmen, und zur Belehrung und Unterhaltung für uns und andre aufzubewahren.

F. Wie kann man diese Vortheile erlangen?

A. Alles Zeichnen beruhet auf dem genauen Abmessen der Entfernungen eines jeden Theils des Stücks mittels des Auges, und auf dem Uebertragen dieser Verhältnisse durch getreue Umrisse auf das Papier.

F. Wie geht man dabei zu Werke?

A. Man lasse den Zeichnenden sich vorstellen, daß das Stück, welches er kopirt, in Vierecke abgetheilt sei; und dann annehmen, daß

die nämliche Anzahl von sich kreuzenden Linien als Quadrate über die Kopie gezogen werde, und nun im Original bemerken, welche Theile der Zeichnung von jenen Linien durchschnitten werden, und lasse sie auf die nämlichen Theile in den angenommenen Linien der Kopie fallen.

F. Wie kann man eine Landschaft in der Natur aufnehmen?

A. Um eine Landschaft nach der Natur zu zeichnen, nehme man seinen Standpunkt auf einem hoch gelegenen Orte, wo man einen ausgedehnten Gesichtskreis hat; man theile sein Zeichenblatt von oben bis unten in drei Abtheilungen, und eben so theile man in Gedanken die aufzunehmende Landschaft in drei Theile; nun wende man sein Gesicht gerade der Mitte des Horizonts entgegen, behalte fest diese Stellung, und zeichne, was man gerade vor den Augen hat, auf die mittlere Abtheilung des Zeichenblattes; dann wende man den Kopf, aber nicht den Leib, und zeichne, was man zur Linken sieht, und füge es gehörig zu dem vorher entworfenen. Das Nämliche thue man auf der Rechten, indem man jeden Gegenstand in Absicht auf Entfernungen und Proportionen getreu anlegt.

F. Wie sind diese Entfernungen und Proportionen zu zeichnen?

A. Jedes Ding muß sich in genauem Verhältniß verkleinern, so wie die Gegenstände zurücktreten, bis sie im Hintergrunde klein und undeutlich werden, als wenn sie sich in einem Nebel verlören.

F. Was ist ferner zu beobachten?

A. Die Lichter und Schatten müssen in gleicher Richtung fallen, und jeder Gegenstand muß den Anschein seiner eigenthümlichen Bewegung haben, z. B. Bäume, deren Laub der Wind nach einer Gegend hintreibt; kleine Zweige, die sich am meisten, und starke, die sich am wenigsten beugen; Wasser, vom Sturm aufgejagt, das an Schiffe, Boote oder Felsen anschlägt, oder von Höhen in der Gestalt von Wasserfällen (Cascaden, Kataraktenꝛc.) herabstürzt und schäumend in manchen Richtungen sich ergießt; Wolken, die langsam mit dem Winde ziehen, oder von Stürmen sich zu Gewittern zusammendrängen u. d. gl.

F. Können nicht Landschaften durch optische Maschinen sehr treu aufgenommen werden.

A. Die camera obscura ist eine Maschine oder Vorrichtung, worin die Bilder äußerer Gegenstände deutlich in ihren natürlichen Farben entweder in umgekehrter oder in gerader Lage dargestellt werden.

F. Wie läßt sich diese Maschine einrichten?

A. Man verfinstere ein Zimmer, von welchem ein Fenster auf einen an interessanten Gegenständen reichen Platz geht; man mache eine kleine runde Oeffnung in den Laden des Fensters, und befestige in dieselbe eine convexe Linse (ein erhabenes Linsenglas); in einer durch Versuche zu bestimmenden Entfernung breite man ein weißes Papier oder Tuch an die Wand; und auf dieser Fläche werden sich die Bilder des äußeren Platzes umgekehrt abbilden, die dann bequem kopirt werden können.

F. Gibt es nicht eine tragbare camera obscura?

A. Ja, und sie ist noch passender für Anfänger, weil die Gegenstände auf einer horizontalen Fläche erscheinen, und daher mit größerer Genauigkeit sich zeichnen lassen.

Dreizehntes Kapitel.

F. Wie viel Arten Landschaften gibt es?

A. Blos zwei, völlig unterschiedene, nämlich die heroische und die ländliche oder idyllische (Hirtenstücke); alle andere sind bloße Mischungen.

F. Worin besteht der heroische Stil der Landschaft?

A. Er setzt die Landschaft aus Gegenständen der Natur und Kunst zusammen, die den Charakter des Großen, Erhabenen und Außerordentlichen an sich tragen.

F. Was für Gegenstände gehören vorzüglich für diesen Stil?

A. Tempel, Pyramiden, alte Grabmäler, Altäre, Lusthäuser von regelmäßiger Architektur u. s. w., und wenn die Natur nicht in diesem Stile erscheint, wie wir sie täglich zu sehen pflegen, so wird sie wenigstens in ihrem prächtigsten Aufzuge dargestellt.

F. Ist dieser Stil leicht?

A. Nein: denn, wenn der Künstler nicht genug Talent für das Erhabene hat, so ist er oft in Gefahr in eine kindische Manier zu verfallen.

F. Worin zeigt sich der ländliche (idyllische) Stil?

A. In der Darstellung von Gegenden, mehr wie sie die Laune der Natur, als die Hand der Kunst gebildet hat, wo wir die Natur in ihrer Einfalt, ohne Schmuck und Verzierung, aber in ihren eigenen Reizen erblicken.

F. Was für Gegenstände liebt dieser Stil?

A. Freie, offne, mit Bergen und Wäldern oder Flüssen geschmückte Gegenden, wo der Hirt das Vieh weidet, oder auch wildere Gegenden,

wo Einsiedler wohnen, und vor wilden Thieren sich geschützt haben.

F. Sind diese Arten des Stils immer in demselben Gemählde vereinigt?

A. Es gibt zahllose Stücke, worin diese beiden Arten des Stils sich glücklich verbinden; und welcher das Uebergewicht darin habe, läßt sich nur aus ihren verschiedenen Eigenschaften erkennen.

F. Welches sind Hauptbestandtheile von Landschaften?

A. Ihre Lagen und Aussichten, ihre Nebenumstände (Zufälligkeiten), Himmel und Wolken, Abhänge und Berge, grüne Fluren, Felsen, Felder und Gründe, Terrassen, Gebäude, Gewässer, Vordergründe, Pflanzen, Bäume, Figuren u. s. w.

F. Was versteht man unter den Lagen oder Situationen?

A. Man meint damit die Beschaffenheit einer Gegend in Absicht der Höhe oder Fläche, der Vertiefung oder Erhebung ihres Bodens, und seiner ganzen ins Auge fallenden Gestalt. Die Gegend ist bald offen und frei, bald beschränkt und umgränzt, gebirgig oder flach, angebaut und bewohnt, oder wild und öde, mit Wasser versehen oder nicht, einfacher oder mannichfaltig zusammengesetzt.

F. Was meint man unter den Nebenumständen und Zufälligkeiten?

A. Vorzüglich die Abhaltung des Sonnenlichts durch vortretende Wolken, auf solche Art, daß ein Theil der Ansicht hell, der andre dunkel ausfällt, und Licht und Schatten, nach der Bewegung der Wolken, einander folgen, und die eigenen Wirkungen des chiaroscuro (Helldunkels) hervorbringen.

F. Was versteht man unter dem Himmel?

A. Die Luftgegend über uns, besonders den Dunstkreis, wo sich Wolken und Gewitter erzeugen.

F. Welches ist die allgemeine gewöhnliche Farbe des Himmels?

A. Blau: dieß nimmt aber mancherlei Abwechslungen und Veränderungen an, besonders bei den Untergange der Sonne. Das beste Studium der vielfachen Mischungen und Uebeegänge der Farben gibt die Betrachtung der Natur.

F. Was haben entfernte Gegenstände in der Landschaft für Wirkung?

A. Sie verändern sich nach der Farbe des Himmels, und erscheinen so bald dunkeler, bald heller. Hohe und mit Schnee bedeckte Berge erhöhen oft die Wirkung. Diese Fernen haben gewöhnlich eine blauliche Farbe von der Atmo-

sphäre, und erhalten nur allmählich, jemehr die Gegenstände sich nähern, ihre natürliche Farbe.

F. Wie müssen Berge in der Entfernung dargestellt werden?

A. Vornehmlich muß man die allmählichen Abhänge auszudrücken, und das Scharfe oder Eckige und Platte zu vermeiden suchen, um der Natur näher zu kommen.

Vierzehntes Kapitel.

F. Was versteht man unter dem Grün?

A. Die Farbe, mit welchem Gras und Kräuter den Erdboden decken.

F. Ist dieß immer einerlei?

A. Nein, es ist außerordentlich verschieden in der Farbe; und diese Verschiedenheit kommt nicht blos von der Natur der Pflanzen, welche meist ihr ganz eigenthümliches Grün haben, sondern auch von dem Wechsel der Jahreszeiten und von der Farbe der Erde, auf welcher die Gräser und Kräuter nur dünn wachsen.

F. Was für Vortheile gewinnt die Landschaft aus dieser Mannichfaltigkeit?

A. Der Landschaftmahler kann aus dieser Mannichfaltigkeit gewisse Arten des Grüns wählen oder verschiedene vereinigen, bisweilen mit

dem Gelben des Herbstes gemischt, wodurch ein Reichthum entsteht, den die Einförmigkeit (Eintönigkeit) nicht geben kann.

F. Wie müssen Felsen gezeichnet werden?

A. Wiewohl Felsen eine große Verschiedenheit von Gestalt und Farbe haben, so gibt es doch dabei gewisse Charaktere, die ohne getreue Nachahmung der Natur nicht wohl ausgedrückt werden können. Manche befinden sich am Ufer und sind mit Sträuchern geschmückt; andre bestehen in ungeheuren Blöcken, die entweder herüberragen oder rückwärts zu stürzen drohen; aber wie auch ihre Gestalt beschaffen sey, sie sind gewöhnlich mit Klippen, Spalten, Höhlen verbunden, und mit Moos und Gebüsch bekleidet, und die Flecken des Alters, gut nachgeahmt, erhöhen die Wirkung.

F. Was ist in Ansehung des Erdreichs oder Bodens zu bemerken?

A. Man versteht unter diesem Erdreich oder Boden ein bestimmtes Stück Land, das weder zu waldig, noch zu hügelig ist. Solche Gründe oder Landstücke tragen sehr viel zur Abstufung und zum Schein der Ferne auf Landschaften bei, weil sie einander entweder in der Gestalt, oder in ihrem Helldunkel oder in ih=

rer abwechselnden Farbe und in ihren feinen Uebergängen folgen.

F. Was versteht man unter einer Terrasse?

A. Eine Terrasse heißt in der Mahlerei ein Stück Land, das entweder ganz leer und öde ist, oder doch sehr wenig Gras und Kräuter hat, gleich großen Straßen oder häufig betretenen Plätzen. Terrassen werden hauptsächlich in den Vordergründen eines Gemähldes gebraucht, wo sie sehr geräumig und offen, und mit einigem beiläufigen Grün und einigen Steinen versehen seyn müssen, wodurch sie, bei geschickter Anordnung, ein natürlicheres Ansehen bekommen.

F. Was versteht man unter Gebäuden?

A. Gewöhnlich Werke der regelmäßigen Baukunst, die also von bloßen Hütten unterschieden sind. Auch sie schmücken oft gewisse Arten von Landschaften.

F. Von welchem Vortheil ist Wasser bei Landschaften?

A. Mit Einsicht angebracht, kann es ihnen viel Leben und Geist geben: bisweilen erscheint es ungestüm, wie wenn ein Sturm den Fluß über seine Ufer treibt, oder wenn ein Wasserfall schäumend über einen hohen Abhang stürzt; bisweilen fließt es sanft sich schlängelnd

zwischen mit Weiden und Wasserpflanzen besetzten Ufern; manchmal erscheint es als ein durchsichtiger See, der die Gegenstände an den Ufern treu abspiegelt, und in diesem Falle ertheilt es dem Bilde noch mehr Leben, als wann es in seiner heftigsten Bewegung ist.

F. Was ist über den Vordergrund zu bemerken?

A. Da der Vordergrund zuerst ins Auge fällt, und wirklich der wichtigste Theil des Stückes ist, so muß man darauf sehen, ihn durch angenehme Gegenstände, wie Pflanzen, Blumen oder Figuren gefällig zu machen.

F. Was ist über die Pflanzen zu bemerken?

A. Wo sie immer angebracht werden mögen, da müssen sie treu nach der Natur kopirt seyn, ausgenommen, daß man ihren Zweigen, Stängeln u. d. gl. etwas mehr Freiheit geben kann.

F. Wie müssen Figuren und Landschaften behandelt werden?

A. Sie gehören zu dem, was man die Staffirung der Landschaft nennt. Sie müssen einen natürlichen Ausdruck von Bewegung und überhaupt von Leben erhalten, entweder im Vorbeigehen begriffen scheinen, oder wenn sie in Ruhe

sind, vorzüglich Nachdenken und Betrachtung verrathen, und durchaus in einer nahen Beziehung auf die Gegenstände der Landschaft dargestellt werden. Es ist also fehlerhaft, wenn sie ganz müßig und außer Verbindung mit der Landschaft hingestellt werden. Man muß auch die Proportion ihrer Größe in Verhältniß zu den Umgebungen, Bäumen, Häusern u. d. gl. genau in Obacht nehmen.

F. Was ist in Ansehung der Bäume zu bemerken?

A. Bäume können als wesentliche Schönheiten in einer Landschaft betrachtet werden, in Hinsicht der Mannichfaltigkeit ihrer Arten, ihres mannichfaltigen Grüns, der leichten Beweglichkeit, die sich in ihrem Laube ausdrückt, und der schönen Beleuchtung, die sich an ihnen so reizend darstellen läßt.

F. Muß man ihre verschiedenen Gattungen unterscheiden?

A. In Landschaften wird sowohl die Verschiedenheit ihrer Gattungen als ihrer Formen berücksichtigt. Ihre Gattungen erfordern vorzüglich des Mahlers Studium: denn wir müssen beim ersten Anblick Eichen, Ulmen, Tannen u. s. w. an Farbe und Gestalt erkennen.

F. Ist blos auf die allgemeine Verschiedenheit Rücksicht zu nehmen?

A. Nein, es gibt auch eine große Abwechslung in jedem einzelnen Baum, in Anordnung der Aeste, Färbung der Blätter, Zeichnung der Rinde; und die Rinde ist verschieden nach dem Alter des Baums. Kurz, Bäume, die Hauptzierde der Landschaften, sind am schwersten zu zeichnen, und erfordern ein besonderes sorgfältiges Studium.

Funfzehntes Kapitel.

F. Was sind Transparents?

A. So heißen durchscheinende Gemählde, oder solche, welche das Licht hindurchlassen, und gleich buntem Glase einen Schein bewirken.

F. Wie werden solche Zeichnungen und Gemählde verfertigt?

A. Das Papier, auf das gezeichnet werden soll, wird über einen Rahmen gespannt, damit man es zwischen sich und das Licht stellen könne, wann dieß im Verfolg der Arbeit nöthig ist.

F. Was ist zunächst zu thun?

A. Nachdem man die Umrisse gezeichnet,

werden die Farben auf die gewöhnliche Art, mit Wasserfarben zu mahlen, aufgetragen.

F. Ist dieß Alles?

A. Wann die Farben aufgetragen sind, muß das Bild gegen das Fenster oder eine Glasscheibe gestellt, und die Schatten müssen mit schwarzer Tusche oder mit Farbe verstärkt werden, je nachdem es die Umstände erfordern, wobei man bisweilen die Farben auf beide Seiten des Papiers aufträgt, um den Schatten desto mehr Tiefe und Stärke zu geben.

F. Wie werden die tiefsten Schatten hervorgebracht?

A. Die letzten Ueberzüge, um den Schatten und Formen die letzte Stärke und Vollendung zu geben, geschehen mit Elfenbeinschwarz oder Lampenruß, das mit Gummiwasser zubereitet ist, weil kein Farbenüberzug so dunkel und kräftig ist, als hierdurch bewirkt wird.

F. Wie wird nun die Zeichnung oder das Bild durchscheinend (transparent) gemacht?

A. Wann es fertig ist, und jeder Theil seine Stärke an Farbe und Lebhaftigkeit erhalten hat, und es vollkommen trocken geworden, so werden die Stellen, welche am hellsten leuchten, z. B. der Mond, ein Feuer u. d. gl. sorgfältig mit Terpentingeist auf beiden Seiten überzogen; diejeni-

gen Theile aber, die nur ein schwächeres Licht haben sollen, blos auf einer Seite; dann trägt man unmittelbar mit einem Kameelhärnen Pinsel einen Firniß auf, welcher aus einer Unze von Canada-Balsam in einer gleichen Quantität Terpentingeist aufgelöset ist; doch muß dieß behutsam geschehen, weil er leicht läuft.

F. Welche Gegenstände schicken sich am besten für diese Art Zeichnung und Mahlerei?

A. Nichts eignet sich so trefflich dafür, als die dunkeln Gothischen Ruinen, deren alte Burgen, spitzige Thürmchen und finstere Mauern mit ihren Zinnen so schön mit dem bleichen Scheine des Mondes contrastiren. Die Wirkung der durch verfallene Fenster dringenden Strahlen, oder ein Feuer unter über einander liegenden Seulen und verfallenen Denkmälern des Chors, um welches Banditen mit hagern, vom Licht bestrahlten, Gesichtern sich lagern, ist groß und unvergleichlich.

F. Was sind hierzu sonst für Gegenstände zu empfehlen?

A. Inwendige Ansichten von Domkirchen, wo Fenster mit bunt gemahltem Glase eine eigene Wirkung machen.

Sechszehntes Kapitel.

F. Worin besteht die Pastellmahlerei?

A. Es ist eine feine Art Mahlerei, die nicht mit dem Pinsel, sondern mit Farbenstiften (Pastellstiften) ausgeführt wird. Man mahlt auf Pergament oder Papier. Dieses muß sehr glatt seyn. Man klebt es auf eine über einen Rahmen gespannte Leinwand. Die Farben und Schatten werden nachher mit der Fingerspitze und mit einem spitzig gerollten weißen Papierchen vertrieben d. h. vertheilt.

F. Wie verfährt man bei dem Mahlen eines Bildnisses (Portraits)?

A. Nachdem die Gesichtszüge correct mit Kreiden gezeichnet sind, nimmt man einen Stift von reinem Carmin, und zeichnet sorgfältig die Nasenlöcher und die Spitze der Nase bei dem Schatten; dann legt man mit der feinsten Carminfarbe das höchste Licht auf die Nase und Stirne, welche breit ausgeführt werden muß.

F. Was ist zunächst zu thun?

A. Man fährt allmählich mit der zweiten Auftragung und einer folgenden fort, bis man zu den Schatten kommt, welche mit viel Lack, Carmin und Dunkelgrün bereichert werden müssen.

F. Wie müssen perlartige Tinten (Farben) bei zarten Gesichtern nachgeahmt werden?

A. Mit Stiften von blauem Erdgrün und Weiß (blue verditer and white), welche den Ultramarin-Tinten bei Oelmahlereien entsprechen. Wenn aber die Theile des Gesichts, wo diese Tinten erscheinen, im Schatten sind, müssen aus Schwarz und Weiß zusammengesetzte Farben an ihrer Stelle angewandt werden.

F. Wie werden die Augen gebildet?

A. Man fängt mit einem Farbenstift an, der sich zum Carmin neigt; die Farbe der Regenbogenhaut (Iris) des Auges sei, welche sie wolle, so muß sie nur leicht angelegt, nicht mit Farbe überladen werden. Das Licht des Auges muß sich zum Blauen hinneigen, und man muß einen starren weißen Schein vermeiden, und einen breiten Schatten erhalten, der von der Augenwimper auf den obern Theil geworfen wird.

F. Wie ist der Mund zu zeichnen?

A. Die Lippen müssen mit reinem Carmin und Lack angefangen, und für den Schatten muß etwas Carmin und Schwarz genommen werden. Die starken Vermillon- (oder Zinnober-) Tinten werden nachher aufgetragen; die Winkel des Mundes müssen mit Carmin, braunem Oker und

grünen Farben in einfacher Mischung aufgetragen werden.

F. Wie wird das Haar gemahlt?

A. Ist es dunkel, so muß viel vom Lack und dunkeln Carmin dazu kommen.

F. Was ist zunächst zu thun?

A. Nachdem der Kopf so den ersten todten Farbengrund erhalten hat, muß das Ganze gemildert und verfeinert werden, indem man die Farben mit dem Finger leicht vertreibt, wobei man mit dem stärksten Licht auf der Stirne anfängt, und es mit der nächsten Tinte vereinigt, welches so lange fortgesetzt wird, bis das Ganze mild und gefällig geworden ist, wobei man oft den Finger abwischen muß, um die Farben nicht zu beschmutzen.

F. Was folgt hierauf?

A. Wann der Kopf so zu einigem Grade hervorgebildet ist, wird der Hintergrund angelegt, indem man das Papier so dünn als möglich bedeckt und mit einem ledernen Stumpf (Wischer) reibt. Nah am Gesicht muß das Papier fast frei von Farbe seyn.

F. Was muß nun noch geschehen?

A. Wann der Hintergrund und das Haar vollendet sind, kommt man zur Stirne, und endigt herunterwärts. Wenn man die Stirne

das letzte Mal übermahlt, so beginnt man das höchste Licht mit dem schwächsten Zinnober an demselben Orte, wo der schwache Carmin aufgetragen war, indem man ihn eben so ausbreitet.

F. Was ist der nächste Schatten?

A. Bei dem nächsten Schatten muß man in einigen hellblauen Tinten, die aus Erdgrün und Weiß bestehen, arbeiten, und etwas von dunklerem Zinnober damit mischen, indem man sie unmerklich in einander schmelzt. Auch kann etwas glänzendes Gelb gebraucht werden, und gegen die Wurzeln der Haare hin, werden starke Erdgrün= (Verditer) Tinten mit Grün untermischt besondere Dienste thun. Hierauf müssen aus Schwarz und Weiß gemischte Farben folgen und sich gleichsam in das Haar verlieren.

F. Was für andre Tinten sind nöthig?

A. Unter den Augen müssen die sanften Perlfarben, aus Erdgrün (verditer) und Weiß, angebracht werden, die auch unter der Nase und an den Schläfen Statt finden; unter den Lippen sind Tinten dieser Art auch passend, wenn man sie mit den hell grünen und etwas Vermillon mischt.

F. Wie werden die Wangen colorirt?

A. Bei Ausführung der Wangen kann erst der reine Lack, alsdann die nämliche Farbe, mit

glänzendem Zinnober vermischt, angewandt, und endlich können einige behutsame pomeranzfarbene Striche beigefügt werden.

F. Wie werden die Augen vollendet?

A. Die Augen sind am Schwersten in Pastell zu mahlen, da jeder Theil mit der äußersten Feinheit gebildet, und zugleich ihre Breite und Dichtheit ausgedrückt werden muß, während die Theile abgesondert und herausgehoben werden.

F. Wie ist das zu erreichen?

A. Man muß den Pastellstift leicht und sanft führen, und den Finger so wenig als möglich brauchen. Wenn man eine Spitze für einen kleinen Theil nöthig hat, so mag man ein klein wenig abbrechen, wodurch eine Ecke entsteht, mit der man die feinsten Theile wird arbeiten können.

F. Wie giebt man dem Auge Leben?

A. Nachdem die Augäpfel genugsam vorbereitet sind, muß man den glänzenden Punkt mit einer reinen weißen Kreide durch einen feinen Punkt hervorbringen; sollte dieser Punkt nicht nett genug ausgefallen seyn, so kann man das überflüssige mit einer Feder wegwischen.

F. Wie wird die Nase ausgebildet?

A. Die Schwierigkeit liegt darin, die Linien gehörig bestimmt zu erhalten, und sie zugleich so künstlich mit den Wangen zu verbinden,

daß doch ihre Hervorragung ausgedrückt, und keine wirkliche Linie bei naher Ansicht entdeckt wird.

F. Wie kann dieß geschehen?

A. In einigen Umständen sollte sie mit der Wange vermischt und gänzlich mit einem leichten Zuge von rother Kreide begränzt werden. Der von der Nase verursachte Schatten ist gewöhnlich der Dunkelste im ganzen Gesicht.

Siebzehntes Kapitel.

F. Wie muß der Mund ausgeführt werden?

A. Nachdem die Lippen mit dem stärksten Lack und Carmin zubereitet worden, müssen sie mit diesen Farben noch völlig correct ausgeführt werden. Man kann bei der Vollendung starke Vermillon- oder Zinnobertinten mit Vorsicht anbringen.

F. Wie ist der Hals zu mahlen?

A. Die Muskeln dürfen nicht so stark in der Haut ausgedrückt werden, auch die Knochen nicht zu deutlich in der Brust sichtbar seyn. Der Theil,

welcher am meisten ausgedrückt werden muß, ist gerade über dem Orte, wo die Schlüsselbeine sich vereinigen.

F. Wie ist die Wendung des Kopfes nach einer Seite auszudrücken?

A. Wenn der Kopf sehr über die Schulter hervorgestreckt ist, so muß man den großen Muskel etwas bemerklich machen, der sich hinter dem Ohr erhebt und in die Grube zwischen die Schlüsselbeine hereingeht. Geringere Muskeln müssen nicht angegeben werden.

F. Wie muß der Hals colorirt werden?

A. Bei der Farbengebung ist die Haut des Halses perlfarbig zu machen, und das Licht nicht so stark, als an der Brust. Wenn ein Theil von der Brust sichtbar wird, so sind perlfarbige Tinten dazu schicklich; aber der Obertheil der Brust sollte mit schönen, zart mit den andern Farben gemischten Vermillons ausgedrückt werden.

F. Wie sind die Draperien auszuführen?

A. Dunkelblaue, purpurrothe, schwarze, blaßrothe und alle Arten rother Draperien sollten erst mit Carmins gemahlt werden, welche die Farben glänzender, als sonst Statt findet, zu

machen pflegen. Hierüber muß man die Mitteltinte auftragen, ausgenommen die dunkeln Massen des Schattens, welche zuerst so dunkel, als möglich, angelegt werden müssen; wenn diese mit dem Finger gemildert und vertrieben werden, so geben sie eine treffliche Breite, welche die kleinern Falten, wenn sie hinzukommen, keinesweges zerstören dürfen.

F. Wie müssen die kleineren Theile der Draperien ausgeführt werden?

A. Sie müssen erst mit Freiheit, mit den lichten und dunkeln Tinten gezeichnet, und so sehr als möglich mit dem Pastellstift, aber so wenig, als möglich mit dem Finger ausgeführt werden, wobei man in jeder Falte den letzten Strich blos mit dem Stifte macht.

F. Wie sind andre Theile der Kleidung auszuführen?

A. Leinwand, Spitzen, Pelzwerk u. d. gl. müssen fein mit dem Stift, sehr wenig mit dem Finger ausgeführt werden, das letztere ausgenommen; und die letzten Striche selbst von diesem müssen mit dem Stifte geschehen, ohne Wischen mit dem Finger.

F. Was bedarf sonst noch überhaupt der Pastellmahler bei dieser Arbeit?

A. Er muß alle diese verschiedenen Theile durch Correctheit der Zeichnung, Angemessenheit des Lichts und Schattens, und Harmonie der Farbengebung zu vereinigen suchen. Um dieß zu erlangen, muß er sich ja hüten, einen Theil ganz fertig zu machen, bis er die ganze Verbindung, die er mit dem Uebrigen haben soll, gehörig erwogen hat.

Recepte

für diejenigen, welche in Wasserfarben mahlen.

Gummi=Wasser zu machen.

Zu einem Quart (Viertelmaaß eines Gallons) Brunnenwasser thut man eine Unze reines weißes arabisches Gummi und eine halbe Unze doppelt raffinirten Zucker; nachdem dieß aufgelöset ist, wird es durch Musselin geseiht, auf Flaschen gefüllt und vor dem Staube aufbewahrt.

Gemählde vor Fliegenschmuz zu bewahren.

Man mische einen Absud (Decoct) von Koloquinten mit dem Gummiwasser; Gemählde, worin derselbe gebraucht worden ist, werden nie von Fliegen angegriffen werden.

Alaunwasser zu machen.

Zu einem Quart Brunnenwasser thue man acht Unzen Felsalaun, löse es durch Kochen auf, und seihe es durch Löschpapier. Der Gebrauch dieser Auflösung dient, die Farben vom Einsinken in das Papier abzuhalten, wozu dieses auf der Rückseite benäßt werden muß; ist das Papier schlecht, so muß das Benäßen zwei oder drei Mal wiederholt werden, und jedes Mal gänzlich abtrocknen; die Auflösung wird heiß aufgelegt.

Eine Lauge von Perl-Asche zu machen.

Man weiche eine halbe Unze Perl-Asche in Brunnenwasser einen Tag lang, und gieße das Wasser dann ab. Dieser Aufguß wird vielen Farben, besonders dem Brasilienholz, einen vermehrten Glanz geben.

Verblichene Farben wieder anzufrischen.

Man mische einige Tropfen doppelt destillirtes Rsomarinwasser oder Rosmarin-Essenz zu den verfallenen Farben, und wie sehr sie auch verblichen seyn mögen, so werden sie ihren vorigen Glanz wieder erhalten.

Flüssiges Gold und Silber zu machen.

Man reibe etwas von dem feinsten Blattgolde mit starkem Gummiwasser, und fahre fort dieses zuzugießen, so lange es nöthig scheint. Nachdem es gänzlich zerrieben ist, mische man es mit einer kleinen Quantität Quecksilbersublimat, und etwas aufgelöstem Gummi. Es kann blos mit reinem Wasser gebraucht werden. Silber muß mit Eiweiß statt des Wassers zubereitet werden.

Den Rost von flüssigem Silber zu entfernen.

Wenn der Theil des Bildes, auf welchem flüssiges Silber gebraucht worden, eine Art Rost annehmen sollte, so befeuchte man ihn mit Knoblauchsaft, und die Entstellung wird völlig verschwinden.

Einen Kleister für Blattgold oder Silber zu machen.

Man nehme frische Pergamentschnittsel, koche sie in Brunnenwasser, bis es zur Hälfte eingekocht ist, seihe es in eine wohlglasirte Pfanne, und gebrauche es warm. Man nehme sich in Acht,

es weder zu feucht, noch zu trocken zu gebrauchen, wenn man es auf das Blatt legt; ein kleiner Grad von Zähigkeit ist das rechte Kennzeichen.

Auf Glas zu mahlen.

Die folgende Art, auf Glas zu mahlen, wird, mit Sorgfalt ausgeübt, eine treffliche Wirkung machen, und ist nicht sehr schwer.

Man nehme ein Blatt in mezzo tinto (oder schwarzer Kunst), schneide den Rand ab, und lege es platt in Wasser, lasse es liegen, bis es sinkt; nehme es dann sorgfältig mit seiner unterwärts gekehrten Oberseite heraus, und lege es zwischen mehrere Papiere, bis nichts mehr, als eine Feuchtigkeit zurück bleibt. Man bereite ein Stück reines Kronenglas von der Größe des Blattes, indem man es mit Kalk wohl vereinigt; und trage auf die eine Seite etwas Venetianischen Terpentin so dünn und glatt, als möglich mit einem Schweinsborstenpinsel auf. Wan lege das feuchte Blatt auf seiner Rückseite auf eine platte Tafel, halte das Glas darüber, und lasse es sanft niederfallen, und drücke es sanft mit den Fingern nieder, bis keine Blase mehr übrig bleibt. Man befeuchte die Rückseite des Kupferstichs mit

einem Schwamm, bis das Papier sich mit den Fingern abreiben läßt, dasjenige ausgenommen, auf welchem der Druck sich befindet, welches an dem Terpentin hängen bleibt. Wenn dieß sorgfältig geschehen ist, wird ein sehr deutlicher Abdruck auf dem Glase zurückbleiben, welcher, wenn er trocken ist, mittels eines kameelhärenen Pinsels mit Terpentinöl überstrichen werden muß; er wird dann vollkommen durchsichtig und zum Bemahltwerden mit Oelfarben nach Geschmack und Fantasie des Künstlers geschickt seyn. *)

*) Eine nähere Beschreibung dieses Verfahrens findet man in dem Handbuch der Technologie von K. R. Müller im 2ten Bande S. 41 — 43. (Halberstadt b. Groß. 1797)

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Michaelis, Christian Friedrich

Katechismus der Zeichnung und Mahlerei

Leipzig 1819

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.65
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711634-5